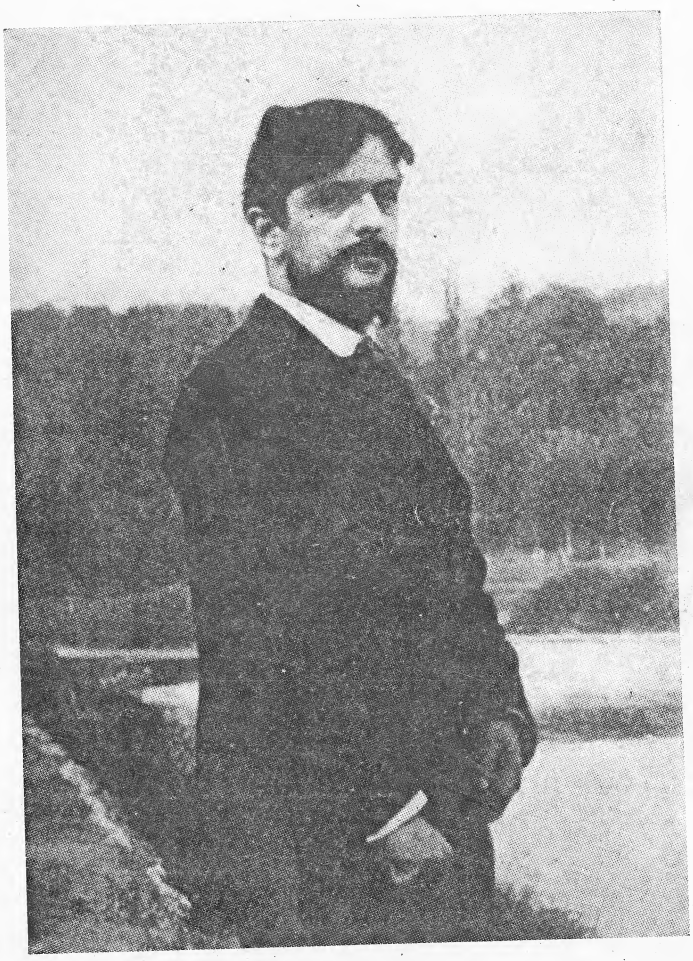
TOME III

C. MARTINÈS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Classe de 3e — E. P. S. 3e année

Édition revue et corrigée



Cl. Rouart Lerolle

CLAUDE DEBUSSY en 1893

EDITIONS SALABERT
22, Rue Chauchat - PARIS
(Collection ROUART-LEROLLE)

NET FR. 350

Liszt en 1824.

(Bibliothèque de l'Opéra)

C. MARTINÈS

HISTOIRE
DE LA
MUSIQUE

Préface de
H. BOURGOIN
Inspecteur Général de l'Instruction Publique

TOME PREMIER

Classes de 6e et 5e — Cours préparatoire 2e année
E.P.S. 1re année

TOME SECOND

Classe de 4e — E.P.S. 2e année

TOME TROISIÈME

Classe de 3e — E.P.S. 3e année

Édition revue et corrigée
discographies mises à jour

EDITIONS SALABERT
22, Rue Chauchat - PARIS
(Collection ROUART-LEROLLE)

AVANT-PROPOS DE LA NOUVELLE ÉDITION

Les remaniements apportés à la nouvelle édition répondent essentiellement à la préoccupation de développer l'évolution des formes selon le plan adopté pour le Tome II et qui, expérience faite, a semblé répondre le plus efficacement au but poursuivi.

Si, comme le constatait l'avant-propos de l'édition primitive, l'individualité des musiciens (dans les périodes modernes) passe au premier plan, il n'en est pas moins vrai que dans l'enseignement de l'histoire de la musique tel qu'il s'adresse à nos auditoires, il est indispensable d'opérer une classification qui permette de clarifier pour les élèves des notions extrêmement complexes. Or, cette classification n'était précédemment que très sommairement ébauchée dans le Tome III. Elle offre d'ailleurs plus de difficultés que pour la période classique, notamment en ce qui concerne certaines œuvres modernes dans lesquelles se fondent différents genres. Il s'ensuit donc des redites inévitables.

Copyright 1951 by Rouart-Lerolle & Cie
R. L. 12.092 & Cie

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION

DE BEETHOVEN A NOS JOURS

Le début du XIXe siècle est, dans l'art musical, une période de transition. Les grandes formes classiques : symphonie, sonate, quatuor, etc., complètement délaissées en Italie, n'ont en France que de rares et assez médiocres représentants. Par contre, l'opéra connaît à ce moment dans ces deux pays une vogue extraordinaire, mais due plus à l'engouement du public pour ce genre qu'à la valeur réelle des œuvres. L'Allemagne tend de plus en plus vers le romantisme annoncé par Beethoven, mais reste encore, malgré tout, dans une phase transitoire, exceptions faites pour Weber dans l'opéra et Schubert dans le lied.

★

C'est à partir de 1830 seulement que le **romantisme** musical apparaît vraiment, avec un assez grand retard sur l'évolution qui, après avoir commencé dans la littérature allemande de la fin du XVIIIe siècle, se répandit à travers l'Europe en s'étendant à tous les arts : Werther, de Gœthe, est de 1776 ; les œuvres d'Hugo, de Lamartine, se placent entre 1820 et 1830 ; les tableaux de Delacroix également.

Le romantisme musical est étroitement apparenté dans ses caractères essentiels au romantisme littéraire.

Comme le poète, le musicien romantique met son individualité au premier plan. Il raconte sa vie, ses tourments, analyse minutieusement ses propres sentiments et devient le principal héros de l'œuvre. Par suite, la musique cesse d'être de la musique pure, abstraite, écrite pour la seule beauté de la forme et de la matière musicale. Elle est désormais l'instrument de l'expression lyrique et on entend ici par **lyrisme**, comme en poésie, l'expression de l'individualité du musicien. Celui-ci envisage donc la musique comme un langage poétique et dramatique et il est amené à attribuer à la mélodie, au rythme, à l'harmonie, une signification psychologique ; pour lui, chaque phrase, chaque accent rythmique, chaque accord, chaque modulation correspond à une nuance de la pensée ou du sentiment.

Les grandes formes classiques, soumises aux règles étroites de la construction, deviennent trop rigides pour cette nouvelle façon de s'exprimer. Les romantiques rejettent donc les règles traditionnelles et écrivent librement au gré de leur inspiration. Cette liberté d'ailleurs, ne signifie pas

désordre, absence de plan, mais nouveauté dans les procédés de composition. Un des plus féconds parmi ceux-ci et dont Beethoven avait fait usage dans certaines de ses dernières œuvres est le **principe cyclique** [1].

Le sens du fantastique, du surnaturel, la tendance à développer l'élément pittoresque et descriptif d'une œuvre sont aussi des caractéristiques du romantisme.

Le lied et la musique instrumentale surtout sont les interprètes de la pensée romantique. La musique d'orchestre s'enrichit considérablement au point de vue de l'instrumentation, des timbres. Une nouvelle forme, le Poème symphonique, s'ajoute à celles qui existaient déjà. D'autre part le piano est désormais un instrument pour lequel les compositeurs ne cesseront d'écrire en lui confiant certaines de leurs plus belles inspirations.

Berlioz en France, Chopin, et en Allemagne Schumann et Liszt ont illustré le romantisme.

Liszt a eu, tout particulièrement, un rôle de premier plan longtemps méconnu. De tous les romantiques, c'est lui qui a contribué le plus à transformer le langage musical — en même temps que Wagner — préparant ainsi directement l'évolution vers la musique moderne.

★

La fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe ne font en réalité que poursuivre dans un mouvement musical intense l'évolution amorcée par le romantisme et il est assez arbitraire d'assigner à la période de musique contemporaine un point de départ bien déterminé. Cependant l'influence de Wagner a été telle qu'on peut la considérer comme décisive à ce point de vue.

Si l'on s'efforce de dégager les caractères essentiels de cet art nouveau qui, d'ailleurs, a déjà subi successivement diverses transformations, on entrevoit d'abord la recherche continue du renouvellement des formes, soit par le large développement du principe cyclique, soit par la tendance à faire disparaître les barrières qui séparaient les différents genres ; l'opéra et l'opéra-comique se rejoignent, certaines pages d'opéras sont de véritables symphonies, certaines symphonies se transforment en ballets, etc. S'affranchissant de toute forme préconçue, les modernes se servent des procédés qui conviennent le mieux à l'expression de leur pensée et sont ainsi conduits à employer simultanément dans une même œuvre des procédés dont chacun, jusque-là, était réservé à un genre bien défini.

Une évolution plus profonde encore se manifeste dans le langage musical. Les compositeurs font table rase des doctrines léguées par le classicisme, inventent des harmonies nouvelles, donc des sonorités inconnues, des successions de sons auparavant inusitées et s'éloignent des

---

1. Il consiste à faire réapparaître à travers les diverses parties d'une œuvre un ou plusieurs mêmes thèmes ou motifs. Il est différent de la réexposition classique en ce que celle-ci se produit une seule fois dans une même partie de l'ouvrage et selon des règles déterminées. Les thèmes peuvent reparaître soit dans leur forme originale, soit avec des modifications d'ordre mélodique, harmonique ou rythmique. Dans la musique instrumentale (symphonie, sonate, etc.), ils prennent le nom de **thèmes cycliques.** Dans les œuvres lyriques (opéra, oratorio, etc.), on les appelle motifs ou **thèmes conducteurs** ou **leit-motiv** en allemand. Ils ont alors plus particulièrement un rôle psychologique, symbolisent des personnages, des sentiments ou des choses et leur retour est lié à une intention dramatique.

traditionnelles gammes diatoniques. Ils en arrivent à la **polytonie** (emploi simultané de plusieurs tons différents) et à l'**atonalité** (disparition de toute tonalité définie).

Les modernes se libèrent aussi de la servitude du rythme par d'incessants changements de mesures et même par la suppression de la barre de mesure, par le déplacement de l'accent rythmique. De même qu'on emploie la polytonie, on emploie la **polyrythmie,** c'est-à-dire la superposition de plusieurs rythmes différents.

On revient donc, pour l'écriture musicale, au principe du style contrapuntique selon lequel la musique procède non par successions d'harmonies verticales, mais par superposition de parties différentes dont chacune a sa complète indépendance puisqu'elle possède souvent sa tonalité et son rythme propres. On retourne ainsi, mais dans un tout autre esprit, vers la musique polyphonique de la Renaissance. Un certain nombre de musiciens de la jeune génération se sont efforcés de réagir contre cette complexité.

L'influence de certaines écoles étrangères dont l'art national s'est révélé soudainement, les emprunts faits à la musique des pays exotiques ou aux anciens modes de l'antiquité, sont également intervenus dans l'évolution de la langue musicale.

Toutes ces innovations servent à exprimer les tendances les plus diverses.

Si l'opéra a subi avec Wagner une complète transformation, il y a eu en même temps tout un renouveau de la musique instrumentale.

D'autre part, tandis que certains maîtres, tels Franck et ses disciples, se soumettaient à une rigoureuse discipline dans la construction de leurs œuvres, d'autres s'efforçaient, en suivant leur seul instinct, de traduire la sensibilité moderne dans toute sa complexité, car il s'agit souvent plus de sensibilité que de sentiment : aux grandes effusions romantiques succèdent des notations subtiles d'impressions fugaces. La littérature, la peinture, la musique sont aussi souvent liées dans un même effort pour le renouvellement de l'expression et réagissent l'une sur l'autre ; il y a une musique d'avant-garde comme il y a une poésie et une peinture d'avant-garde.

Tout ceci, dans la période immédiatement contemporaine, peut donner l'impression d'incohérence et d'anarchie. Il manque le recul du temps pour juger exactement de la valeur des œuvres et de la place qu'elles garderont dans l'avenir.

ÉVOLUTION DES FORMES

OPÉRA

La forme de l'opéra reste à peu près la même pendant toute la première moitié du XIXe siècle, mais ses caractères esthétiques varient assez profondément sous l'influence de tendances diverses.

Le **style italien** domine dans toute l'Europe au début du XIXe siècle. Comme aux époques précédentes, il se caractérise par la virtuosité vocale ; L'Allemagne et la France subissent son emprise ; cependant l'Allemagne manifeste une réaction avec Weber qui crée l'opéra romantique en lui donnant un caractère national. La France, après une courte période de transition qui se relie à la tradition classique de Gluck, s'oriente vers l'opéra historique et romantique fortement teinté d'italianisme jusqu'à ce que Gounod réagisse à son tour contre cette tendance et marque le véritable point de départ d'une renaissance de l'école française.

Dans la seconde moitié du siècle, l'esthétique de l'opéra subit une transformation totale dans laquelle Wagner a eu une influence prépondérante mais qui avait été préparée par Berlioz et Liszt.

C'est alors la conception wagnérienne qui inspire un grand nombre de musiciens en Europe.

Cependant au même moment, l'école russe surgit spontanément, crée un opéra national, en s'inspirant du folklore et reste à l'écart de l'influence wagnérienne.

Quant à l'Italie, elle reste fidèle à sa tradition.

L'influence rossinienne se poursuit même à travers l'œuvre de Verdi qui reflète cependant une personnalité puissante. L'école vériste prolonge la manière violente du maître en y joignant certains procédés empruntés à Wagner, aux Russes, à Massenet.

D'autre part, bien que plus ou moins influencés eux aussi par Wagner, les musiciens français suivent cependant la voie tracée par Gounod et maintiennent à l'opéra ses qualités nationales dans une renaissance qui ne cesse de s'affirmer.

La période moderne ouvre au XXe siècle une nouvelle phase dans l'évolution du genre. Les musiciens cherchent un renouvellement de la forme totalement étranger aux doctrines de Wagner. Ils s'y essaient de diverses manières, en employant un langage musical lui aussi renouvelé et, souvent, en combinant entre eux des genres jusqu'alors nettement distincts.

Italie

Pendant presque tout le XIXe siècle, l'opéra italien reste fidèle au bel canto. Il prolonge, comme à l'époque précédente, la tradition de l'école napolitaine qui faisait essentiellement de l'opéra une succession d'airs reliés par de longs récitatifs secs, avec très peu d'ensembles. Dans une œuvre de ce genre, tout l'intérêt résidait dans cette série de morceaux à grand effet où se donnait libre cours la virtuosité de l'interprète.

L'opéra italien avait été illustré à la fin du XVIIIe siècle par **Cimarosa** et **Paisiello** qui, sans rien ajouter de nouveau au drame lyrique, réussirent tout au moins à le maintenir dans une tradition sans défaillances. Après leur disparition, dans les premières années du XIXe siècle, la scène italienne tomba dans une profonde décadence. Un certain nombre de compositeurs « qui n'étaient grands que par l'absence de grands hommes (1) » se partageaient la faveur du public avec des œuvres dont le seul intérêt résidait dans la virtuosité des chanteurs. Pour maintenir leur réputation, ceux-ci furent tout naturellement conduits à exagérer les difficultés en ajoutant aux airs écrits par le compositeur toutes sortes de fioritures et d'ornements qu'ils improvisaient eux-mêmes. Ainsi « l'art du chant devient une acrobatie ».

Nul souci de vérité dramatique dans ces œuvres caractérisées par la platitude des livrets. Aussi fallait-il renouveler sans cesse des ouvrages dont le public se lassait très vite. Les musiciens, obligés d'écrire à la hâte, devaient aussi se soumettre à toutes les fantaisies des chanteurs qui exercaient sur eux et sur les impresari une véritable dictature.

Pour les dilettanti, cependant, aucune autre musique n'était tolérable. Les ouvrages de Mozart, que l'Autriche commençait enfin à accueillir triomphalement et que quelques connaisseurs essayèrent timidement d'acclimater à Milan, furent d'abord considérés comme impossibles à représenter. Complètement déroutés par l'importance et la difficulté relative de l'élément symphonique, presque inexistant dans l'opéra italien, les musiciens se trouvèrent d'abord incapables d'exécuter les partitions en mesure. Il fallut de longs mois d'études et des tentatives renouvelées pour que le public italien pût enfin entendre tant bien que mal le Don Juan ou les Noces dont la valeur finit par s'imposer, mais sans être au fond bien comprise.

Parmi une quantité de compositeurs sans aucun talent se détachent à ce moment quelques musiciens dont les noms se sont maintenus à côté de ceux de Paër et de Paisiello et qui après avoir donné leurs premières œuvres en Italie, poursuivront leur carrière en France. Tels sont **Spontini** (1774-1851), **Donizetti** (1797-1848), **Bellini** (1801-1835). Mais l'école du bel canto est surtout illustrée par **Rossini** (1792-1868) qui s'établit à Paris en 1824.

Doué d'une très grande facilité de composition, Rossini, surtout au début de sa carrière, écrit lui aussi ses œuvres dans un temps très court et tombe dans les mêmes défauts que ses contemporains. Mais cependant cette spontanéité dans la création devient chez lui une qualité essentielle par la vie intense qu'elle communique à l'œuvre. Il apporte quelques transformations à l'opéra italien en augmentant le nombre des ensembles et des chœurs et en les développant ; il substitue aussi plus souvent le récit obligé au récit sec. Par le jaillissement intarissable de sa mélodie, il est très représentatif du génie musical italien.

(1) Stendhal.

Accueilli par un succès éclatant il voit son influence s'étendre sur toute l'Europe où il exerce une action néfaste sur la musique contemporaine par la trop grande facilité d'écriture et par l'abus de la virtuosité dont il donne l'exemple.

Pendant qu'aura lieu en Allemagne, en Russie, en France, une transformation complète de l'opéra, l'Italie maintiendra l'ancienne forme et la tradition de son style, dans la seconde partie du XIXe siècle, avec **Verdi** (1813-1901) qui, pendant la plus grande partie de sa carrière, ne fit que continuer Rossini en ajoutant à la richesse de la mélodie, commune à tous deux, la recherche de l'effet théâtral obtenu par la violence de l'action dramatique.

Verdi, se distinguant en cela des autres compositeurs italiens attache une grande importance à l'action elle-même, qu'il veut passionnée et cohérente, allant parfois jusqu'à un réalisme exagéré. Par le choix des sujets, il se rapproche de l'opéra historique et du romantisme à la manière de Meyerbeer. Sa puissance dramatique est obtenue souvent par des contrastes violents ; certaines de ses pages ne manquent pas de grandeur. Dans ses dernières œuvres, Verdi, par un effort de volonté et de travail, change complètement sa manière et sans sacrifier la mélodie peint par sa musique les caractères, donne à l'orchestre plus d'importance, emploie les harmonies nouvelles. Il subit l'influence de Wagner. *Falstaff* est le chef-d'œuvre de cette dernière période.

L'école « vériste » a eu comme représentants les plus connus **Léoncavallo** (1858), *Paillasse*, *La Vie de Bohême*, **Puccini** (1858-1924), *Madame Butterfly*, *la Tosca*, **Mascagni** (1865), *Cavalleria Rusticana*, qui imitent les effets faciles et la violence de Verdi dans des œuvres influencées également par Wagner, l'école russe et Massenet.

Une renaissance de l'école italienne se produit au début du XXe siècle. Les musiciens s'éloignent peu à peu de la conception vériste et subissent plus ou moins l'influence des maîtres modernes des autres écoles.

Si **Respighi** (1879-1937) a encore des attaches avec le vérisme, des recherches intéressantes sont faites dans la voie du modernisme par des contemporains tels que **Pizetti** ou **Malipiero**. Celui-ci en particulier, écrit des ouvrages qui ne sont pas des opéras mais des « lyriques », sortes de mimodrames dans lesquels la musique figure et commente les sentiments exprimés par les attitudes du mime.

Allemagne

L'Allemagne, dont l'histoire de l'opéra est marquée au début du siècle par le Fidelio de Beethoven, reste très fortement influencée par l'italianisme. Rossini a toute la faveur du public.

C'est à **Weber** que l'on doit d'avoir réagi contre cette influence et d'avoir créé l'opéra romantique en lui donnant un caractère nettement national. Il se montre ainsi le successeur direct de Mozart.

Le romantisme dans l'opéra se manifeste moins par des formes nouvelles que par l'élément fantastique, satanique qu'introduit le sujet choisi.

Souvent, celui-ci, suivant en cela le théâtre romantique emprunte également son action aux légendes médiévales ou à l'histoire. Au point de vue musical, des innovations techniques importantes (harmonie, instrumentation) se manifestent. Le rôle de l'orchestre s'amplifie considérablement ; il développe l'élément pittoresque.

Euryanthe (1823) est le seul ouvrage de Weber qui soit vraiment un opéra. S'il présente nombre de défauts de l'opéra contemporain, il contient aussi des recherches intéressantes dont certaines font pressentir Wagner. Il est cependant moins typiquement national et romantique que le *Freyschütz* qui appartient au genre du singspiel.

L'Allemagne ne suivit pas les efforts de Weber et resta tributaire de l'Italie et du grand opéra jusqu'à ce que se furent imposées à elle les œuvres de Wagner qui marquent dans la seconde moitié du XIXe siècle une transformation totale de l'opéra ; transformation dans laquelle **Wagner** a eu une influence prépondérante mais qui avait été préparée par Berlioz et Liszt.

Dans le nouveau **drame musical**, la coupe traditionnelle disparaît ; la partition n'est plus divisée en morceaux distincts, en airs, en récits. Comme l'avaient fait Berlioz dans la Damnation et Liszt dans ses oratorios, on y emploie la **mélodie continue** qui d'un bout à l'autre d'un même acte passe insensiblement de phrases en récitatif à des phrases plus chantantes mais non assujetties aux formes déterminées d'un air, cependant que l'orchestre ne cesse de remplir un rôle dramatique tout en assurant la liaison entre les phrases de la mélodie vocale. On y recherche la vérité dramatique et non la virtuosité.

Voulant réaliser l'union parfaite de tous les arts, comme dans le drame grec, Wagner systématise le rôle de la mélodie vocale, de l'orchestre, du leit motiv qui constitue toute la trame musicale de l'œuvre. L'œuvre lyrique cesse d'être un simple divertissement et prend une signification philosophique et sociale.

Wagner contribue puissamment à l'évolution du langage musical commencée par les romantiques.

Tandis que l'influence wagnérienne continue à dominer en Allemagne, au début du XXe siècle, notamment dans les œuvres de **Richard Strauss**, des opéras plus récents, tels que ceux de **Paul Hindemith** adoptent les découvertes du langage musical moderne, certains abandonnent la forme du drame musical, pour revenir à la division de l'opéra en numéros séparés.

Russie

La Russie, qui avait connu dès la fin du XVIIe siècle des spectacles de cour mêlés de musique, à l'imitation des cours occidentales, vit, au XVIIIe siècle la musique italienne régner presque exclusivement sur l'opéra. A la fin de ce siècle et au début du XIXe ce sont des compositeurs tels que Paesiello, Cimarosa, etc., qui occupent la scène du théâtre impérial au détriment des musiciens russes.

Cependant, après l'invasion de la Russie par les troupes de Napoléon, le sentiment patriotique qui se réveilla alors avec force, mit à la mode la musique nationale ; les Russes prirent soudain conscience de l'extraordinaire richesse de leur folklore. Ce fut pourtant un italien, Cavos, qui, le premier, composa des opéras sur des sujets typiquement russes en y introduisant des mélodies empruntées au répertoire populaire.

Mais on peut dire que l'école russe surgit spontanément sous l'impulsion de cinq musiciens : **Balakirew, César Cui, Borodine, Rimsky-Korsakow** et **Moussorgski**, ayant eux-mêmes pour précurseurs **Glinka** et **Dargomyzski.**

Ce sont les véritables créateurs d'un opéra national inspiré du folklore et évoluant vers une conception nouvelle. Moussorgski surtout contribue à la réforme de l'opéra en rejetant lui aussi la coupe traditionnelle. Sa musique très fortement influencée par le style de Liszt, devient une transposition très colorée et très expressive de la parole et de l'action ; une impression de vie directe et spontanée s'en dégage en même temps qu'un caractère national très accentué.

La génération suivante laissant de côté la musique de théâtre, se consacra surtout à la musique instrumentale et aux mélodies.

Il faut arriver à la période tout à fait moderne pour trouver une nouvelle évolution dans l'opéra russe avec **Igor Strawinsky** (1882), qui ne tarda pas à imposer fortement son influence à la jeune génération tout en suscitant les mêmes discussions passionnées qui avaient accueilli les œuvres de Wagner ou de Debussy.

Strawinsky, après s'être inspiré de ces deux musiciens ainsi que de Rimsky-Korsakow et de Ravel, inventa très vite sa propre technique dont l'audace et l'originalité créent encore une fois un monde sonore nouveau.

France

L'histoire de l'opéra français, dans la première moitié du XIXe siècle passe par plusieurs phases différentes.

Elle est tout d'abord marquée par les noms de musiciens de la Révolution qui, à travers les changements de régimes, continuent à produire des œuvres jusque sous l'Empire. Tels sont **Méhul** (*Ariodant* 1779), **Lesueur** *(Ossian ou les Bardes* 1804). Il faut leur joindre **Chérubini** *(Les Abencérages* 1813), italien naturalisé français.

Ces compositeurs donnent des œuvres dont certaines contiennent des pages remarquables et qui, sans apporter de grandes innovations à la forme léguée par Gluck, font preuve déjà d'un certain romantisme par la traduction de plus en plus dramatique du texte, par les recherches d'effets pittoresques et de la couleur locale, par le sentiment de la nature qui s'en dégage. L'influence de la musique de la Révolution (1) se fait sentir dans l'amplification de l'orchestre, dans les effets de masses, ceci étant particulièrement sensible chez **Lesueur** (2) qui est aussi un maître de la musique pittoresque.

Vient ensuite le règne de l'italianisme sous l'influence des musiciens italiens, en particulier Paisiello et Paër (1771-1839), appelés par Napoléon ; Spontini (1774-1861), élève de Piccini, à qui l'on devait les premiers exemples d'opéra historique. Puis c'est le triomphe de Rossini dont la renommée rayonnait depuis 1813 et qui se fixe en 1824 à Paris où il écrit sa dernière œuvre, *Guillaume Tell* (1829).

Une autre génération de musiciens français contemporains de Rossini donne alors des opéras où l'italianisme se mêle à un certain romantisme et où la virtuosité vocale s'allie à une sentimentalité mélodique purement française.

Les qualités françaises de clarté et de juste mesure préservent le style — à part quelques exceptions — des excès de l'italianisme. En dehors des passages de « bravoure » la mélodie conserve une ligne nette, aisée, chantante, mais

(1) Voir Tome II.
(2) Maître de Berlioz.

modérée dans son expression. Le sentiment n'est jamais très profond. Ce sont des œuvres faciles, accessibles à tous et qui donnent à tous un agréable divertissement sans complications psychologiques ou techniques.

Auber (1782-1871) connut pendant toute sa carrière le plus grand succès. *La Muette de Portici* (1828) eut longtemps la faveur du public ; l'influence de Rossini s'y fait fortement sentir. Avec cet ouvrage, Auber introduisit dans l'opéra français le drame historique qui devait être traité maintes fois ensuite et qui a même inspiré le *Rienzi* de Wagner. Il inaugure ainsi en France l'opéra romantique

Halévy (1799-1862) suivit la trace d'Auber *(La Juive* 1835).

L'opéra historique et romantique connut son apogée avec **Meyerbeer** (1791-1864) qui pour la première fois en France, donna dans *Robert le Diable,* l'exemple d'un thème d'inspiration essentiellement romantique : le satanisme.

Le chef-d'œuvre du genre serait la *Damnation de Faust* de **Berlioz.** *Les Huit scènes de Faust* qui en sont l'origine sont toutes antérieures à Robert le Diable.

Mais la Damnation de fut pas écrite primitivement pour la scène.

Les *Troyens,* du même auteur, conçus dans un esprit très différent, constituent une épopée magnifique où Berlioz a donné libre cours à toute la couleur et à tout l'éclat de sa musique en y manifestant comme partout ailleurs ses qualités de symphoniste. Mais l'œuvre par ses proportions trop considérables, était pratiquement irréalisable ; d'autre part, elle allait tellement à l'encontre du goût de l'époque qu'elle échoua très rapidement.

Le règne de Meyerbeer succédait en effet à celui de Rossini et son influence fut néfaste à la musique française en retardant son évolution.

La renaissance de l'école française se place après la guerre de 1870 qui marque la fin d'une époque mais elle fut préparée dès le début de la seconde moitié du siècle par des musiciens qui échappèrent plus ou moins à l'emprise de Rossini et de Meyerbeer, sans suivre cependant la voie tracée par Berlioz.

Ambroise Thomas (1811-1896), élève de Lesueur, tout en tombant souvent dans les défauts de ses contemporains, hérite cependant d'une tradition solide mais son nom reste attaché surtout au genre de l'opéra-comique.

Gounod sans s'écarter des formes conventionnelles, réagit contre l'opéra de Meyerbeer et donne des œuvres d'un esprit bien français dont la sobriété, la sincérité, la qualité des mélodies, contrastent heureusement avec l'emphase du grand opéra. Il crée l'opéra de **demi-caractère,** moins constamment dramatique que la tragédie lyrique et pouvant admettre même une certaine proportion de comique. Ce genre moyen, dans lequel viendra se fondre l'opéra-comique, est particulièrement apprécié du public français.

L'opéra français évolue ensuite profondément et connaît une période extrêmement brillante ; mais des tendances très différentes s'y révèlent.

Les conceptions wagnériennes du drame musical, celles de Berlioz aussi dont on commence à reconnaître la valeur, engagent les musiciens français à modifier la structure de l'opéra qui désormais abandonne le découpage en numéros pour traiter l'action d'une manière continue d'un bout à l'autre des actes. Les différents éléments se fondent, s'amalgament en vue de la vérité dramatique. Certains musiciens font emploi des thèmes conducteurs. On s'attache à une juste déclamation et la mélodie, tout en restant très caractérisée, se dépouille des ornements à l'italienne. L'élément symphonique se

développe considérablement et joue un rôle essentiel. Mais l'opéra français, à travers tant de modifications, conserve ses qualités nationales, en particulier celles de sa mélodie et il reste encore un opéra, sans réaliser vraiment la doctrine wagnérienne dans son intégralité.

Reyer (1823-1909). *(La Statue, Sigurd, Salammbô)* puis **Saint-Saëns**, sont les premiers à introduire les procédés wagnériens dans l'opéra français.

Bizet n'est pas réellement lui-même dans ses opéras où il imite Rossini, Meyerbeer et Gounod.

Massenet écrit des œuvres d'un caractère très personnel, bien dans la tradition française par leurs qualités mélodiques.

Bruneau (1857-1934). *(L'Attaque du Moulin, Messidor)* est influencé par l'école littéraire **réaliste.** Il met en musique les œuvres de Zola, employant pour la première fois dans l'histoire de l'opéra la prose au lieu des vers. Délaissant les sujets habituels, il fait vivre des personnages pris dans la vie quotidienne et rejette les traditions du genre pour obtenir aussi parfaitement que possible l'expression de la réalité, ce qui n'exclut pas certaines pages d'un lyrisme puissant.

A partir de ce moment, l'école française ne cesse de tendre à une vérité d'expression servie par une liberté complète dans les procédés. Elle marque une réaction très nette contre l'emploi trop systématique du leit-motiv tout en donnant à la symphonie une grande importance. Les éléments psychologiques et symboliques, l'élévation du sentiment intérieur, élargissent la signification des œuvres.

Tels sont les opéras de **Fauré**, de **Vincent d'Indy**, de **Chausson**, ces deux derniers compositeurs influencés par Franck.

Le Prométhée (1900), de Fauré, d'après Eschyle, conçu pour le plein air, tout en conservant la structure générale du drame musical, apporte un élément nouveau car certains rôles y sont entièrement parlés. Seuls les personnages divins et les chœurs s'expriment en chantant. Fauré s'inspire ainsi directement du drame grec.

Debussy contribue puissamment à l'évolution de l'opéra. Par la forme originale de sa déclamation, par ses innovations harmoniques, rythmiques, orchestrales, il crée un drame musical très différent de celui de Wagner, mais d'une portée considérable. *Pelléas et Mélisande* (1902) apparaît dépouillé à l'extrême de tout ce qui peut rappeler l'ancien opéra.

Certains compositeurs modernes font revivre d'anciennes formes mais en les rajeunissant ou tendent à une certaine fusion des genres. C'est ainsi que **Ravel** revient à l'**opéra-buffa** tel que le concevait Mozart. *(L'Heure Espagnole)* Le vieil **opéra-ballet** lui-même réapparaît. *Padmâvatî*, de **Roussel**, en est un exemple, ainsi que l'*Enfant et les Sortilèges*, de Ravel, bien que ce dernier ouvrage ait été intitulé « fantaisie lyrique » par l'auteur qui a montré ainsi la difficulté de le classer dans un genre déterminé.

D'autre part, Roussel, suivi par d'autres musiciens introduit, comme l'avait fait Fauré, les rôles parlés dans l'opéra.

C'est cet intense effort de renouvellement qui caractérise la jeune école française. Mais plus encore que dans la structure, c'est dans la technique musicale, dans l'écriture, dans l'instrumentation que se place l'intérêt des œuvres.

Parmi les nombreux musiciens de grande valeur qui illustrent cette école, se détachent **Arthur Honegger** et **Darius Milhaud**. A vrai dire, les œuvres d'Honegger, représentées comme opéras, n'ont pas été d'abord conçues sous cette forme mais comme musique de scène *(Antigone, Judith)* ou oratorio dramatique *(Jeanne au Bucher)*. Ce dernier ouvrage réalisé à l'opéra (1951) comprend deux rôles parlés et peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Darius Milhaud inaugura une formule originale en composant plusieurs opéras-minute qui, en un temps très court, (l'enregistrement de chacun tient sur un seul disque) condensent tous les éléments d'un opéra.

Ses grandes œuvres : *Médée, Maximilien, Bolivar*, quoique encore très discutées, font preuves d'une indéniable puissance et de recherches intéressantes.

ORATORIO

Italie

Au XIXe siècle la musique religieuse en Italie est en pleine décadence. L'oratorio reste, comme il l'était déjà à la fin du XVIIIe siècle, un opéra à sujet sacré. On y retrouve les mêmes recherches de virtuosité et d'effet scénique que dans le drame lyrique, ainsi que les mêmes formes. Rossini écrivit en 1818 un *Moïse*.

C'est dans les dernières années du siècle que la renaissance de la musique religieuse italienne se fait sentir, particulièrement sous l'influence de **Lorenzo Perozi** (1872), directeur de la Chapelle Sixtine à qui l'on doit toute une série d'oratorios donnant de nouveau à ces œuvres leur véritable caractère de drames sacrés.

Dans la période moderne, l'oratorio italien trouve son expression avec les œuvres de **Respighi** *(Marie l'Egyptienne,* 1932), **Pizetti, Malipiero** *(St-François d'Assise,* 1931), *(La Passion,* 1935) qui contribuent dans ce domaine également à la rénovation de la musique italienne à laquelle ils restituent son caractère national vibrant et coloré tout en s'assimilant les procédés de l'écriture moderne et en faisant preuve de recherches personnelles intéressantes.

Allemagne

Aucune évolution du genre au début du XIXe siècle. **Mendelssohn** ne fait qu'imiter Haendel et Bach avec un peu plus de liberté dans l'écriture, mais il se révèle comme un maître dans ce genre, particulièrement les chœurs dont il tire de puissants effets dramatiques *(Paulus - Elie)*.

Le Paradis et la Péri et *Faust*, de **Schumann**, sont des ouvrages non conçus pour la scène et dont le sujet non religieux leur fait donner le titre d'oratorios profanes. Ils comportent cependant une certaine part d'inspiration mystique. Schumann traite ces œuvres en romantique, non seulement en leur donnant une structure nouvelle, mais aussi par l'esprit qui les anime et par l'expression musicale qui est typiquement romantique.

C'est à **Liszt** qu'il appartint de renouveler complètement la forme en y introduisant le leit-motiv et la mélodie continue.

La *Légende de Sainte Elisabeth* et *Christus*, œuvres de très vastes proportions contiennent l'essentiel des procédés wagnériens. Christus, d'un caractère presque liturgique, révèle un profond mysticisme.

Les successeurs de Liszt composent de préférence des oratorios ou des cantates profanes.

Richard Strauss, entre autres, a laissé un *Taillefer* (1903) d'après une ballade de Uhland. La *VIIIe Symphonie* de **Gustave Mahler** (1910) peut être assimilée à une cantate employant d'immenses ressources chorales et orchestrales.

Dans ses *Gurrelieder* (1900-1912) le Viennois **Schoenberg** s'inspire encore de Mahler et écrit une œuvre romantique pour soli, triple chœur et orchestre.

France

En **France**, quelques maîtres essaient eux aussi d'apporter au genre des éléments nouveaux.

Berlioz développe par son instrumentation le côté pittoresque de l'*Enfance du Christ* qui est, dans l'ensemble de son œuvre, une composition d'un caractère exceptionnel par sa simplicité, par ses proportions et ses moyens d'expression réduits, par son romantisme assagi. Il conserve les éléments traditionnels de l'oratorio en numéros séparés.

Gounod, dans *Rédemption*, garde également la structure habituelle. Dans *Mors et Vita* il se sert du leit-motiv, mais sans en tirer tout le parti possible.

César Franck poursuit le renouvellement de la forme commencé par **Liszt** en employant comme ce dernier les thèmes conducteurs qui, ingénieusement développés, forment toute la trame de l'œuvre. *(Les Béatitudes)*. Écrivant lui aussi une *Rédemption*, il confie à la symphonie seule, la partie centrale de l'œuvre.

Saint-Saëns recherche également des conceptions nouvelles tout en restant très classique. *Le Déluge* réserve le rôle essentiel à la symphonie, basée sur le développement de thèmes caractéristiques.

Les oratorios de **Massenet**, bien que n'étant pas écrits pour la scène, évoquent cependant ses opéras dont ils gardent l'expression dramatique, le charme des mélodies. Massenet les qualifie d'ailleurs de « drame sacré » *(Marie-Madeleine)*, « mystère » *(Eve)*, ou « légende sacrée « *(La Vierge)*.

Vincent d'Indy, disciple de César Franck, s'inspire d'une esthétique semblable à celle de son maître dans sa *Légende de St-Christophe*, mélange de drame et d'oratorio et dans le *Chant de la Cloche*.

La musique de scène écrite par **Debussy** pour le *Martyre de St-Sébastien*, mystère de Gabriel d'Annunzio peut être assimilée par certains côtés à celle d'un oratorio et mélange les genres.

Arthur Honegger s'est révélé au grand public par son célèbre *Roi David* « psaume symphonique » qui peut être considéré comme un oratorio. La *Danse des Morts*, *Jeanne au Bûcher*, oratorio dramatique maintenant réalisé à la scène (1), traduisent magnifiquement la pensée de Paul Claudel qui en a écrit les textes. Le *Cantique des Cantiques* est une curieuse traduction chorégra-

(1) Voir Opéra.

phique mêlée de chœurs, du texte biblique, à la fois ballet-drame et oratorio dramatique.

Darius Milhaud et **Paul Claudel** ont, de même, en écrivant *La Sagesse*, envisagé de lui adjoindre une traduction chorégraphique. *Christophe Colomb*, issu de la même collaboration, peut être considéré comme un oratorio profane d'une puissante conception mais primitivement il a été conçu pour être représenté, avec adjonction d'images cinématographiques.

Olivier Messiaen, esprit profondément mystique s'est créé une technique et une esthétique tout à fait personnelles qui le mettent à l'avant-garde du mouvement musical actuel. Ses *Trois Petites Liturgies de la Présence divine* (1944) sont un de ses ouvrages les plus significatifs.

OPÉRA-BOUFFE - SINGSPIEL - OPÉRA-COMIQUE - ZARZUELA

Ainsi qu'au siècle précédent (1), ces genres continuent au début du XIXe siècle, à grouper des œuvres qui ont pour caractère commun de traiter des sujets moins « nobles » que l'opéra, d'y admettre l'élément comique ou tout au moins familier, populaire. D'où un caractère national très marqué, une expression, un style plus faciles, plus spontanés.

Par la suite, la fusion des genres tend à faire disparaître ces caractères typiques en des œuvres qui se rapprochent de l'opéra et qui admettent même l'élément dramatique.

ITALIE - L'Opéra-Bouffe

Traité par un grand nombre de compositeurs, l'opera-bouffe a son chef-d'œuvre au début du XIXe siècle avec le *Barbier de Séville*, de **Rossini**. Autant Rossini est attaquable dans le genre de l'Opéra, autant il représente dans le Barbier toutes les qualités du génie italien : verve étourdissante, esprit pétillant, bel canto inépuisable, dynamisme, fougue, qui font disparaître les invraisemblances, les longueurs, et la pauvreté orchestrale.

Le *Falstaff*, de **Verdi**, n'est pas à proprement parler un opéra-bouffe mais une « comédie lyrique » dans laquelle le musicien, renouvelant complètement sa manière, écrit un chef-d'œuvre en se libérant des cadres conventionnels, en mélangeant les genres et en donnant un des premiers exemples de l'opéra-comique moderne.

Les « véristes », **Puccini**, **Mascagni**, ont écrit eux aussi des « comédies lyriques » qui font partie du répertoire de l'opéra comique (2) suivant ainsi l'évolution générale du genre vers des œuvres de demi-caractère où se mêle une part de drame. L'opéra-bouffe proprement dit disparaît pendant un temps.

Il revit dans des œuvres modernes, notamment dans les comédies musicales de **Malipiero**.

En France, **Ravel** traite également cette forme dans l'*Heure Espagnole* et en Russie, **Strawinsky** avec *Mavra*.

---

(1) Voir Tome II.

(2) En France.

ALLEMAGNE - Le Singspiel

Le Singspiel, illustré au siècle précédent par **Mozart**, a été pour **Weber** l'occasion, — beaucoup plus que dans son opéra *Euryanthe* — d'écrire une œuvre de caractère essentiellement national : *Le Freyschütz*. C'est par cet ouvrage surtout qu'il manifeste sa réaction contre l'emprise de l'italianisme en s'inspirant du folklore, aussi bien dans le sujet que dans la musique.

Après lui, les musiciens allemands se sont désintéressés de ce genre.

ESPAGNE - La Zarzuela

L'Espagne avait connu au XVIIe siècle une forme théâtrale voisine de l'opéra comique, la zarzuela, petite pièce de caractère populaire, entremêlant le parlé et le chant et où les acteurs improvisaient parfois. Ce fut un genre particulièrement marqué par les mélodies et les rythmes populaires. Il disparut au XVIIIe siècle devant l'italianisme.

Dans la première moitié du XIXe siècle, un groupe de musiciens espagnols entreprit de le rénover mais c'est surtout **Pedrell** (1841-1922) qui donna l'impulsion à ce mouvement en faveur d'un retour aux sources populaires, mouvement illustré par les œuvres d'**Albéniz**, de **Granados**, de **Manuel de Falla** qui, s'ils s'élèvent très au-dessus de la zarzuela (surtout le dernier), n'en imprègnent pas moins toutes leurs œuvres des caractères typiquement nationaux.

FRANCE - l'Opéra-Comique

L'opéra-comique, si florissant déjà au XVIIIe siècle, devint au XIXe une des plus brillantes manifestations de l'art français.

Boieldieu (1775-1834) sut élever le genre. Sa mélodie, charmante sans fadeur, souvent inspirée de l'élément populaire, pleine d'esprit et de grâce légère, avec un mélange de gaîté et de tendresse, remplit agréablement des œuvres telles que *Ma Tante Aurore, le Nouveau Seigneur du village, les Voitures versées, la Dame blanche*, si célèbre. Sans grande science harmonique, Boieldieu avait par contre une instrumentation colorée. Ce don de l'orchestration, joint à une facture plus soignée des airs, ensembles, chœurs lui permirent de faire de l'opéra-comique un genre moins sévère que l'opéra, mais comportant cependant une certaine part de drame, et d'un style supérieur à celui des anciennes petites pièces.

Suivant la voie tracée par Boieldieu, **Auber** *(Fra Diavolo, les Diamants de la Couronne, Haydée)*, **Adam** *(le Postillon de Longjumeau, le Chalet, Si j'étais roi)*, **Hérold** *(Zampa, le Pré aux Clercs)*, **Halévy** *(les Mousquetaires de la Reine)*, **Meyerbeer** *(le Pardon de Ploërmel)*, ont laissé des œuvres alertes, faciles, très conventionnelles mais bien faites pour plaire au public de ce temps.

Ambroise Thomas *(Mignon)* et surtout **Gounod**, puis **Bizet**, élargirent considérablement les limites de l'opéra-comique qui, désormais, par ses sujets dramatiques, par ses vastes proportions, par l'ampleur du style, appartint davantage au genre du drame lyrique, à l'opéra de demi-caractère.

Les œuvres de **Massenet**, de **Lalo** *(le Roi d'Ys)* ont ce même caractère.

Bruneau *(le Rêve, l'Ouragan)* et **Gustave Charpentier** *(Louise)* introduisent le réalisme de la vie populaire dans le théâtre lyrique.

Les Italiens, influencés par Verdi et par la violence de ses drames, ont également donné à l'Opéra-Comique, à Paris, des ouvrages aimés du public. Tels sont *Cavalleria Rusticana*, de **Mascagni**, *La Vie de Bohême*, *Madame Butterfly*, *La Tosca*, de **Puccini**, *Paillasse*, de **Leoncavallo**.

Dans l'école française contemporaine, **Paul Dukas** *(Ariane et Barbe-Bleue*, 1907), **Camille Erlanger** *(Le Juif Polonais*, *Aphrodite*, 1906), **Sylvio Lazzari** *(La Lépreuse*, 1912), **Henri Rabaud** *(Mârouf, savetier du Caire*, 1914) écrivent des œuvres qui participent à la fois de l'opéra et de l'opéra-comique.

L'Opéra-Comique accueille maintenant des œuvres dans lesquelles se confondent différents genres : ballets mêlés de chant comme le *Petit Elfe ferme l'œil* de **Florent Schmitt**, ou ballet entièrement chanté tel le *Fou de la Dame*, de **Marcel Delannoy**.

L'Heure Espagnole, de **Ravel**, déjà citée (1), appartient au genre de l'opéra-bouffe.

Bien que faisant partie du répertoire de l'Opéra-Comique, *la Brebis égarée*, *le Pauvre Matelot*, de **Darius Milhaud**, sont des œuvres dramatiques. Du même musicien, *Esther de Carpentras*, est un opéra-bouffe mais comportant des scènes dramatiques, tandis que les *Malheurs d'Orphée*, transposés sur le plan moderne, par **Jean Cocteau**, constituent une œuvre de proportions réduites qualifiée « d'opéra de chambre ».

Opérette

Pendant le second Empire, naquit à Paris un genre très secondaire mais qui connut pendant cette période un succès étourdissant.

L'opérette était un mélange de comédie et de vaudeville, très souvent une parodie, agrémentée d'une musique légère facile, d'airs gais, bien rythmés, et que l'on pouvait aisément retenir, d'ensembles brillants et bien enlevés.

Napoléon III qui n'aimait pas la grande musique, l'Impératrice Eugénie qui préférait à celle-ci les charades et la chasse, la société de ce temps, avide de plaisir, raffolaient de ce genre de spectacle.

L'Allemand **Jacques Offenbach** (1819-1881) en fut le triomphateur. Parmi ses œuvres les plus populaires, il faut citer : *Orphée aux Enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La Grande Duchesse de Gerolstein* (1867), *La Périchole* (1868). Elles ont eu des milliers de représentations.

L'opérette française marqua ensuite une tendance à se rapprocher de l'opéra-comique.

Charles Lecocq (1832-1918), *La Fille de Mme Angot*, *Giroflé-Girofla*, *la Petite Mariée*, *le Petit Duc*, **Edmond Audran** (1842-1901), *le Grand Mogol*, *la Mascotte*, *Miss Helyett*, **Robert Planquette** (1848-1903), *Les Cloches de Corneville*, *Rip*, **Varney**, *Les Mousquetaires aux Couvent*, **André Messager** (1853-1929), *Véronique*, ont suivi cette tendance.

Les Petites Cardinal, *Les Aventures du Roi Pausole*, d'**Arthur Honegger**, sont des œuvres pleines de verve.

---

(1) Voir Opéra.

MÉLODRAME - MUSIQUE DE SCÈNE

La difficulté d'associer la parole et la musique d'une manière rationnelle a amené certains musiciens à rechercher un genre autre que l'opéra ou l'opéra-comique.

Par mélodrame, on entend une œuvre de théâtre dans laquelle l'orchestre seul intervient, soit dans des fragments symphoniques intercalés entre des scènes parlées, soit comme un fonds sonore qui accompagne et souligne le jeu et les phrases parlées d'un auteur, concourant ainsi à établir l'atmosphère du drame.

L'idée de ce genre revient à **J.-J. Rousseau** et son *Pygmalion* (1770) en fut le premier exemple, mais la musique était d'un auteur différent.

Cette ébauche fut reprise et développée quelques années plus tard, particulièrement en Allemagne par **Benda. Mozart** avait été séduit par cette idée et l'appliqua dans quelques œuvres aujourd'hui délaissées.

Au XIXe siècle, **Beethoven**, dans *Fidelio* et **Weber**, dans *Le Freyschütz*, intercalent des scènes traitées en mélodrame.

La musique de scène est à peu près équivalente au genre du mélodrame. Elle peut comporter une ouverture, la symphonie peut accompagner les scènes parlées ou s'intercaler entre elles ; il peut y avoir aussi des chœurs.

C'est ainsi que **Beethoven** écrit de la musique de scène, notamment pour *Egmont*.

Mendelssohn accompagne de même la féerie de Shakespeare. : *Le Songe d'une Nuit d'Eté.*

La musique de scène de *Manfred* contient quelques-unes des pages les plus profondes de **Schumann.**

En France, la scène lyrique est trop remplie par l'opéra et l'opéra-comique pour que l'on songe pendant une longue période à écrire des mélodrames ou de la musique de scène.

Cependant **Berlioz** dans *Lelio* ou *le Retour à la vie* (1851) qu'il qualifie de « monodrame lyrique, avec orchestre, chœurs et soli invisibles » intercale des pages symphoniques ou des chœurs entre des monologues parlés. Il se montre là encore novateur, l'œuvre ne se rattachant à aucune forme jusqu'alors employée.

C'est seulement avec **Gounod, Saint-Saëns, Massenet**, et surtout **Bizet** *(l'Arlésienne)* que la musique de scène prend désormais une place importante dans l'œuvre de grands musiciens français tels **Fauré** *(Caligula)* et **Debussy** *(Le Martyre de St-Sébastien)*. Le Martyre de St-Sébastien, de Debussy, est un exemple de la fusion des genres qui caractérise certaines œuvres de la période moderne car à la musique de scène proprement dite qui comprend des pages symphoniques et des chœurs, s'adjoignent la pantomine, la danse, le chant à voix seule et il y a un récitant comme dans un oratorio.

A **Florent Schmitt** on doit également des recherches intéressantes vers une union de tous les arts dans des formes nouvelles. Sa *Tragédie de Salomé* (1907) comporte un rôle mimé et dansé. Intitulée « drame muet », elle s'apparente en effet peut être plus au drame qu'au ballet. Dans *Antoine et Cléopâtre* (1920)

d'après Shakespeare, Florent Schmitt revient au véritable mélodrame, sans aucun rôle chanté.

Le qualificatif de mélodrame est également appliqué aux ouvrages, qu'**Arthur Honegger** a écrits sur des textes de Paul Valéry : *Amphion et Sémiramis*. Ce sont là des œuvres d'une haute signification dans lesquelles les deux créateurs cherchèrent, en une étroite collaboration à réaliser l'union de tous les arts : poésie, déclamée ou chantée, chœurs, symphonie, mimique, danse, décors, tout concourt à traduire la pensée philosophique d'où est parti Paul Valéry.

Darius Milhaud a composé de nombreuses musiques de scène pour des œuvres d'auteurs très divers, en particulier pour *l'Annonce faite à Marie*, de Claudel, pour *le Voyageur sans bagages*, de Jean Anouilh, etc. Les partitions écrites pour *l'Oreste*, de Paul Claudel *(Les Choéphores, les Euménides)* comportent outre des épisodes entièrement réservés aux seuls instruments à percussion, des passages parlés pendant que les chœurs s'expriment en phrases notées seulement en valeurs rythmiques. Cette musique n'a été exécutée jusqu'ici qu'au concert.

Georges Auric a également composé de la musique de scène.

Peut-être peut-on assimiler au mélodrame moderne certains ouvrages d'**Igor Strawinsky**. *Renard*, « Histoire burlesque, chantée et jouée, faite pour la scène » et *l'Histoire du soldat* sont des formes pleines d'originalité.

Le Ballet

Au début du XIXe siècle le ballet connut une période très brillante, soit intercalé dans les opéras, soit comme divertissement indépendant de tout autre spectacle. En France le goût de Napoléon 1er pour la danse autant que la nécessité de soutenir l'intérêt du public dans des spectacles sans valeur dramatique, redonnèrent aux divertissements une importance qui ne fit que croître dans le grand opéra et qui se maintint jusqu'à la suppression totale des ballets dans le drame musical.

Ce genre, qui paraissait alors périmé, a de nouveau, dans la période moderne, une faveur marquée et les musiciens contemporains y ont écrit certaines de leurs meilleures œuvres.

Cette renaissance du ballet, et particulièrement dans notre pays, fut provoquée surtout par les Ballets russes, qui en 1909, révélèrent un art chorégraphique entièrement nouveau et pourtant basé sur la tradition française apportée à la Cour de Russie au XVIIIe siècle par le danseur Petitpas.

Au point de vue musical, les ballets russes avaient ceci de particulier qu'au lieu d'être fidèlement suivie par la musique, la chorégraphie était imaginée sur une musique déjà existante, ce qui laissait une grande liberté au chorégraphe et permit de transformer en ballets des œuvres écrites d'abord pour le seul orchestre. Telles sont parmi les œuvres françaises *Istar*, de V. d'Indy, *la Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt, *Adélaïde*, ou *Daphnis et Chloé*, de Ravel, etc.

L'animateur de ces ballets fut Serge de Diaghilew (1872-1929). A la fois lettré, musicien, critique d'art, chorégraphe, metteur en scène, il suscita avant la guerre de 1914, chez les peintres russes, un mouvement en faveur d'un art d'inspiration populaire (types populaires, costumes, décors) qui révolutionna l'art de la mise en scène. Puis il fit ensuite appel aux grands peintres français

modernes : Picasso, Matisse, Braque, Derain, Utrillo, Rouault, etc. pourtant très discutés à l'époque. Il en résulta toute une esthétique nouvelle qui provoqua un mouvement artistique intense dans tous les domaines. La chorégraphie elle-même différait totalement de la danse classique.

Enfin ce fut Serge de Diaghilew qui révéla à la France les ballets d'**Igor Strawinsky**. qui ont complètement transformé le genre, ainsi que ceux de **Serge Prokofiev**.

Les Ballets russes déterminèrent chez les musiciens français un intérêt nouveau pour cette forme.

Dukas, en 1912 *(La Peri)*, fait œuvre de créateur et renouvelle le ballet français en unissant la symphonie et la danse. Désormais, la symphonie vaut par elle-même et n'est plus seulement le prétexte à des pas. C'est un poème qui commente la danse, de même que celle-ci précise l'idée musicale.

On écrira, dès lors, des symphonies chorégraphiques.

De son côté, **Roussel**, en 1913, écrit un ballet-pantomine, *le Festin de l'Araignée*. En 1923, il ressuscite comme nous l'avons dit (1) l'ancien opéra-ballet, avec *Padmâvati* comme le fera un peu plus tard **Ravel**, avec *l'Enfant et les Sortilèges*.

Les Ballets suédois s'ajoutant aux Ballets russes permirent aux musiciens de l'après-guerre 1914-18 de faire connaître des ouvrages pleins d'audaces et même d'outrances sur des scénarios pleins de fantaisie, tels ceux de Jean Cocteau et avec des décors et des costumes dans lesquels l'art cubiste se donnait libre cours. Les peintres Picasso, Matisse, Picabia ajoutèrent leur fantaisie à celle du livret et de la musique. D'autre part, l'Opéra accueillit nombre de ballets modernes. Enfin les Ballets de Paris et les Ballets de Monte-Carlo donnent chaque année des saisons remarquables.

Erik Satie, Georges Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Henri Sauguet, comptent particulièrement parmi les musiciens qui ont donné ou qui donnent toute son originalité au ballet français contemporain.

LA MÉLODIE

Le XIXe siècle voit à peu près dans tous les pays un retour vers les chants du folklore et aussi un mouvement en faveur de la mélodie traitée dans une forme raffinée, comme pièce vocale détachée.

Beaucoup de grands musciens écrivent dès lors dans ce genre et y trouvent une des meilleures expressions de leur personnalité.

***

Le Lied Allemand

Le lied est un genre essentiellement allemand qui a son origine dans la chanson populaire et qui, dès le Moyen-Age, traduisit avec lyrisme les émotions et les situations dramatiques les plus diverses en des mélodies dont beaucoup sont d'une grande beauté.

(1) voir l'Opéra.

Cette poésie chantée, création spontanée du génie populaire et non de poètes professionnels, avait atteint au XVIe siècle une richesse extraordinaire, mais, à ce moment, sous l'influence de la Réforme qui remplaça la chanson par le cantique, de la Guerre de Trente Ans qui ébranla la civilisation germanique, et des lettrés qui substituèrent à l'inspiration populaire une poésie savante, le véritable lied disparut. Il contenait pourtant toute l'histoire du peuple allemand, toute sa tradition, renfermées dans ces chants que tous, dans toutes les classes de la société, connaissaient et se transmettaient à travers les générations.

La résurrection de ce genre eut lieu à la fin du XVIIIe siècle sous l'impulsion des romantiques et en particulier de **Gœthe** qui rechercha les anciens chants populaires si méprisés alors, se pénétra de leur esprit et en fit une des sources de son inspiration, suivi en cela par **Henri Heine** et **Schiller.**

Élevé par ces grands poètes au rang d'une véritable forme d'art, le lied le fut également par les grands musiciens.

Mozart, puis **Beethoven** et surtout au XIXe siècle, **Schubert** et **Schumann** y exprimèrent certaines de leurs plus belles inspirations. Le lied se caractérise par une union étroite entre la poésie et la musique, l'une complétant l'autre. La forme de ce chant est simple ; chaque strophe se divise en périodes et les diverses strophes du poème sont toutes sur la même musique (Avant Schumann), ou bien la musique suit le sens général du poème et varie sans cesse, s'adaptant de plus près encore aux paroles.

Brahms (1833-1897), **Hugo Wolf** (1860-1903) ont continué cette forme si caractéristique.

Dans l'école moderne, **Paul Hindemith** a repris le genre du lied.

***

Dans les œuvres vocales allemandes il faut mettre tout à fait à part le *Pierrot Lunaire* (1912), suite dramatique de 21 morceaux où **Schoenberg** inaugure sa doctrine de l'atonalité et d'une déclamation qui oscille constamment entre la parole et la mélodie. Cette œuvre eut une influence profonde sur les jeunes musiciens contemporains.

La Mélodie Française

La mélodie française qui fut toujours d'une telle richesse, aussi bien dans la musique populaire que dans la musique savante, était au début du XIXe siècle, en tant que pièce vocale détachée, un genre affadi. On chantait alors la romance sentimentale, sur une texte poétique généralement sans valeur, avec un accompagnement se bornant à soutenir la voix. Cependant quelques romances sont restées célèbres ; telles sont « Combien j'ai douce souvenance », de Chateaubriand ; « Le Lac », musique de **Choron**, sur le poème de Lamartine.

C'est à **Gounod** qu'appartient d'avoir écrit des « mélodies » détachées qui sont le point de départ d'un genre dans lequel certains musiciens français écriront des chefs-d'œuvre comparables à ceux du lied allemand.

Si toutes les mélodies de Gounod n'ont pas la même valeur, la plupart d'entre elles sont remarquables par le rapport exact de la poésie et de la mélodie et par la qualité de la phrase musicale, toujours sobre, claire, expressive. On voit aussi se développer dans ces mélodies comme dans le lied, le rôle du piano

qui cesse d'être un simple accompagnateur pour prendre une valeur propre.

Désormais, presque tous les musiciens français écriront dans cette forme : **Bizet, Saint-Saëns, Massenet,** en particulier. Mais c'est avec **Chabrier** et, dans un esprit et un style tout différents, — avec **Duparc, Chausson, Fauré,** que la mélodie achève de prendre toute sa signification et devient un moyen d'expression capable de traduire les états d'âme et les impressions les plus complexes. Si Chabrier se contente d'écrire de petits tableaux pétillants d'esprit, les trois derniers compositeurs cités s'inspirant le plus souvent des textes de poètes tels que Lecomte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, etc., en font, tant à la voix qu'au piano, un commentaire raffiné et subtil dans lequel ils prodiguent — particulièrement **Fauré,** — leurs harmonies les plus recherchées.

Debussy et **Ravel** suivent la même voie, chacun avec leurs procédés caractéristiques d'expression. **Ravel** étend à l'orchestre le rôle d'accompagner la voix dans les mélodies de *Shéhérazade* ; de même, les *Chansons madécasses* sont conçues pour chant, flûte, violoncelle et piano.

Honegger s'inspire des textes de Claudel, de Cocteau, d'Apollinaire, tandis que **Darius Milhaud** évoque les *Poèmes Juifs* et les *Chants hébraïques* qui sont les plus connus de ses recueils de mélodies, ou bien les *Soirées de Pétrograd.* L'un et l'autre, en des styles très différents, s'y servent de toutes les ressources de la technique moderne.

Avec ces maîtres, la mélodie revêt des aspects très divers suivant des textes dont les musiciens s'attachent à traduire exactement l'esprit. Ils donnent également tous leurs soins à la ligne vocale, traduisant le texte poétique par une déclamation très différente et très caractéristique chez chacun d'eux.

LA SYMPHONIE

Allemagne

C'est en Allemagne que se poursuit sans interruption la grande tradition symphonique à laquelle **Beethoven** avait donné une impulsion nouvelle (1). Son contemporain, **Schubert,** écrit dans la forme traditionnelle des symphonies belles surtout par leurs thèmes.

S'il n'a ni la puissance ni la profondeur de Beethoven et de Schubert, **Mendelssohn** possède cependant la science harmonique et son abondance mélodique lui fournit des développements intéressants. Comme Beethoven, mais dans un esprit très différent il introduit les voix dans la symphonie *(Réformation).* Dans d'autres symphonies *(Ecossaise – Italienne),* il s'inspire du paysage et, épisodiquement, de la couleur locale.

Schumann est le premier à donner à la symphonie une orientation nouvelle, d'abord par son inspiration purement romantique, ensuite par l'emploi de thèmes cycliques, bien que ce ne soit encore là qu'une ébauche.

L'alternance des mouvements est respectée, bien que le nombre de ces mouvements soit variable mais le plan de construction des morceaux ne suit pas absolument les règles classiques.

Liszt rejette complètement le cadre classique. A vrai dire, ses symphonies

(1) Cf. Tome II.

peuvent aussi bien être considérées comme des poèmes symphoniques et en tout cas, ce ne sont plus des œuvres de musique pure. Les thèmes cycliques y servent également de procédé de construction.

Cependant, *Dante-Symphonie* et *Faust-Symphonie* ne sont pas classées comme poèmes symphoniques parce qu'elles comprennent plusieurs parties.

L'Autrichien **Anton Brückner** (1824-1896) tend lui aussi à confondre la symphonie et le poème symphonique.

Quant aux œuvres de **Brahms** (1833-1897), charmantes dans les détails, elles manquent de solidité dans la construction.

Les musiciens de l'école allemande contemporaine **Anton Brückner, Gustav Malher, Richard Strauss** donnent à leurs symphonies des proportions colossales.

Schoenberg, par contre, est le premier à abandonner les grandes masses instrumentales pour revenir au nombre réduit d'instruments de l'ancien orchestre de chambre du XVIIe et du XVIIIe siècles, Sa *Symphonie de Chambre* (1905) pour 15 instruments solistes, tous différents, est le premier exemple de cette conception qui influencera considérablement les musiciens contemporains (1).

France

La Symphonie subit en France, pendant les deux premiers tiers du XIXe siècle, une éclipse presque totale. Le goût du grand public pour l'opéra, la disparition des cercles privilégiés où l'on cultivait avant la Révolution la musique instrumentale, l'absence presque complète de grands concerts (2) en furent les causes.

Gossec seul, continue dans les premières années du siècle son rôle de symphoniste (3).

Les œuvres de **Berlioz** peuvent être rapprochées de celles de **Liszt** qu'elles précèdent par les nouveautés qu'elles apportent et par leur conception qui tient à la fois de la symphonie et du poème symphonique.

La Symphonie Fantastique et *Harold en* Italie conservent en effet la division en plusieurs parties, mais se libèrent des formes traditionnelles, surtout Harold.

De plus, elles s'éloignent complètement de la musique pure puisqu'elles comportent un élément dramatique, un programme. Dans la Symphonie Fantastique, **Berlioz** emploie un thème conducteur : l'idée fixe.

Quant à *Roméo et Juliette*, Berlioz l'intitule « symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif harmonique ». C'est donc une forme tout à fait inédite.

A l'**école française** de la fin du XIXe siècle appartient d'avoir renoué la tradition de la grande symphonie beethovénienne considérée en tant que musique pure, en rénovant la forme par le principe cyclique développé dans toute son ampleur.

Camille Saint-Saëns et **César Franck** sont à la tête de ce mouvement.

Saint-Saëns emploie le procédé cyclique dans sa troisième symphonie mais

---

(1) Cf. L'orchestre de chambre, par M. Pincherle .

(2) La Société des Concerts du Conservatoire se constitua en 1828 seulement. En faisant connaître les œuvres des grands symphonistes allemands, elle fut à l'origine de la renaissance de cette musique.

(3) Cf. Tome II.

ce sont surtout **César Franck** et ses disciples : **Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Guy Ropartz**, etc. qui s'inspirent de ce principe.

Edouard Lalo (1822-1890), **Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Albéric Magnard** (1865-1914) ont, de leur côté, illustré la symphonie française en la maintenant dans le cadre classique, ce qui n'exclut pas certaines innovations dans les détails.

La symphonie moderne a tendance à se transformer en cessant d'être de la musique pure pour s'orienter vers le ballet, le poème ou la suite symphoniques. Il est assez difficile, dans les œuvres contemporaines, de faire une distinction très nette entre ces différents genres.

Il faut citer les quatre symphonies d'**Albert Roussel** dont la première, *Poème de la Forêt*, pourrait, si elle n'était en quatre parties, s'apparenter au poème symphonique.

Ni **Fauré**, ni **Debussy**, ni **Ravel** n'ont écrit de véritable symphonie : *Daphnis et Chloé*, de **Ravel**, est une symphonie chorégraphique.

Honegger a donné jusqu'à présent trois symphonies. La symphonie pour cordes inaugure une adaptation moderne de la forme réservée jusqu'alors à un orchestre complet. C'est un retour à l'ancien orchestre de chambre.

Les *Petites Symphonies* de **Darius Milhaud** sont écrites pour 7 ou 10 instruments différents. Œuvres très courtes qui donnent au mot symphonie le sens qu'il avait au 17e siècle, c'est-à-dire : œuvre instrumentale.

Italie

Au XIXe siècle, l'Italie s'intéresse presque exclusivement aux œuvres lyriques

Il faut arriver au début du XXe siècle pour y trouver un renouveau de la musique symphonique due aux musiciens déjà cités : Respighi, Pizetti, Malipiero (1), qui restituent à la musique pure une valeur qui avait atteint un si haut degré aux siècles précédents.

Russie

Du groupe des « Cinq », **Rimsky-Korsakow** fut le premier à donner en 1865 une symphonie suivie bientôt de deux autres.

A **Borodine** on en doit également plusieurs dans lesquelles sont utilisés largement les thèmes nationaux.

Rubinstein (1830-1894), **Tchaikowsky** (1840-1895) ont écrit dans cette forme des œuvres qui n'apportent rien de nouveau. Il en est de même pour **Glazounow** (1865-1936).

Strawinsky a écrit en 1940 une Symphonie en ut qui peut être considérée comme une de ses plus grandes œuvres. En composant auparavant ses symphonies d'instruments à vent il a suivi les conceptions de Schœnberg. Il y déploie toute sa science des timbres. Parmi les quatre symphonies de **Prokofieff**, il faut signaler sa symphonie classique, la plus connue, pour petit orchestre symphonique.

---

(1) Voir Opéra-Oratorio.

MUSIQUE DE CHAMBRE, SONATE, QUATUOR, etc.

Allemagne

Chez les contemporains de Beethoven, la forme se fige sans évoluer d'aucune façon bien que Beethoven ait cependant ouvert une voie nouvelle par les modifications apportées à la structure, par les procédés expressifs, par l'emploi de la fugue et de la variation comme moyens de développement, par la tendance à faire du principe cyclique le principe essentiel de construction et d'unité.

Le piano, en se perfectionnant et en devenant un grand instrument de concert, suscite toute une série de musiciens qui sont surtout des pianistes virtuoses et qui conçoivent leurs sonates comme des morceaux brillants traités sous forme d'airs variés, sans souci de la construction.

Les meilleurs de ces compositeurs tels que **Hummel, Clémenti, Dussek, Ries, Kalbrenner**, écrivent dans la forme traditionnelle et s'ils subissent assez l'influence de Beethoven pour essayer de l'imiter, ils ne savent tirer aucun parti des grandes idées du maître.

Weber se détache par sa puissance expressive. Son romantisme le pousse à s'écarter du plan habituel mais sans lui suggérer une forme nouvelle.

Les Sonates de **Schubert**, de plan classique, offrent la richesse mélodique et expressive qui caractérisent les œuvres de ce maître, tandis que celles de **Mendelssohn**, en petit nombre, s'inspirent de Beethoven mais sans présenter un grand intérêt.

Les trois grands romantiques : **Chopin, Schumann, Liszt**, imprègnent la sonate de leur puissante personnalité. Tous trois sont des virtuoses pour lesquels le piano est un instrument de prédilection ; ils écrivent donc surtout des sonates pour piano en les faisant bénéficier de leurs découvertes techniques qui amplifient considérablement les ressources de l'instrument.

La sonate, comme toutes les autres œuvres de ces romantiques, devient l'expression d'états d'âme, expression qui se trouve gênée par le cadre traditionnel. Aussi Chopin et Schumann s'y sentent-ils mal à l'aise et enfreignent-ils souvent les règles classiques. Si leurs thèmes sont fort beaux et font de certaines sonates de puissants poèmes dramatiques, par contre les développements sont souvent faibles et se bornent alors à des redites. Schumann ébauche le principe cyclique.

Quant à **Liszt** qui n'a écrit qu'une seule sonate, il donne ce nom à une œuvre pour piano de vastes proportions et de forme complètement libre comprenant un unique mouvement. La variation des thèmes constitue une sorte de principe cyclique à travers les différents épisodes que comporte ce morceau.

Les Sonates de **Brahms**, bien que quelques-unes soient fort belles, n'apportent rien de nouveau et si le musicien utilise parfois des rappels et des variations de thèmes, il n'en tire qu'un intérêt restreint.

R. Strauss n'a écrit qu'une sonate pour violon, œuvre de jeunesse.

Paul Hindeminth, après avoir subi l'influence de Schœnberg et de Strawinsky, revient en certaines œuvres à un contrepoint rigoureux presque classique.

France

La musique de chambre, plus encore que la symphonie a été délaissée en France dans les deux premiers tiers du XIXe siècle. **Saint-Saëns** a fait renaître la sonate sans toutefois lui apporter de renouvellement.

César Franck, par contre, base entièrement sa sonate pour piano et violon sur le plan cyclique, comme il le fait pour la symphonie. Il est suivi en cela par **Alexis de Castillon**, **Pierre de Breville**, **Guy Ropartz**, **Vincent d'Indy** qui s'inspirent plus ou moins de ce principe cyclique tout en conservant le cadre traditionnel.

C'est aussi le parti adopté par **Paul Dukas** dans sa sonate pour piano, œuvre de vastes proportions, empreinte d'un sentiment romantique.

Les sonates de **Fauré**, pour violon et pour violoncelle, sans s'éloigner beaucoup de la forme traditionnelle, sont d'une grande beauté de structure et d'écriture. La profonde pensée du maître s'y traduit par un langage harmonique alors nouveau.

Debussy a écrit trois courtes sonates : violoncelle et piano, violon et piano et pour flûte, harpe et alto, qu'il traite avec la complète liberté qui lui est coutumière.

Ravel, dans ses deux sonates, dont l'une pour violon et violoncelle (sonate en Duo) et l'autre pour piano et violon, combine toutes les audaces d'écriture avec une construction rigoureuse. Il introduit le jazz dans sa Sonate pour piano et violon dont la partie centrale est constituée par un blues. **Poulenc**, **G. Auric** ont donné dans la forme sonate des œuvres intéressantes.

A. Honegger nous devons des sonatines pour clarinette et piano, pour violon et violoncelle, et surtout une sonate pour violoncelle. Si dans ses sonates, Honegger bouleverse certaines règles du plan classique, il ne leur donne pas moins une construction très solide et très raisonnée.

Italie

Parmi les compositeurs déjà cités auxquels appartient la rénovation de la musique pure en Italie, **Pizetti** (1) est le plus connu.

Russie

Aucun des « Cinq » n'a écrit de sonates. **Rubinstein**, **Tchaikowsky**, se maintiennent dans les formes traditionnelles.

Strawinsky trouve dans le cadre de la sonate une construction qui convient à sa conception abstraite de l'art. Sa sonate pour piano manifeste par son écriture contrapuntique ses affinités avec Bach.

Beaucoup plus expressives, sensibles et mélodiques sont les sonates de **Prokofiew** où le musicien prodigue les trouvailles rythmiques et harmoniques.

La sonate pour piano op. 12 de **Chostokovitch** est traitée très librement avec des changements perpétuels de mouvements.

Depuis l'époque classique, le quatuor et le quintette ont constitué de grandes formes de musique instrumentale.

---

(1) Voir Opéra, Opéra bouffe.

Là encore **Beethoven** avait ouvert des voies nouvelles, notamment dans les derniers quatuors.

Ses successeurs directs n'atteignent pas à la hauteur de ces grandes œuvres

Si certaines compositions de **Schubert** sont particulièrement connues *(Quatuor en ré mineur, sur le thème du lied La Jeune Fille et la Mort, Quintette op. 114 avec emprunt au Thème de la Truite)*, si les Quatuors de **Mendelssohn** sont pleins de charme et ceux de **Schumann** débordants de lyrisme, aucun de ces musiciens n'a réellement fait évoluer la forme.

Il en est de même pour **Brahms**, et dans le groupe russe des Cinq, pour **Borodine.**

Cette musique de chambre n'acquiert de forme vraiment nouvelle qu'avec **Franck** qui lui applique dans son Quatuor et son Quintette le principe cyclique ainsi que le font ensuite **A. de Castillon, V. d'Indy, Saint-Saëns.** C'est le début d'une période particulièrement brillante pour la musique de chambre française. **Lalo, Chausson, Ropartz** ont également laissé des quatuors.

Debussy traite cette forme dans un esprit très nouveau et s'éloigne des classiques tant par la forme et l'écriture que par l'inspiration.

De **Fauré**, on connaît surtout son second Quintette et son Quatuor à cordes dans lesquels s'affirment la pureté et la perfection de son style qui en font des œuvres vraiment classiques.

Parmi ses autres œuvres de musique de chambre il faut citer le Quintette pour piano et cordes de **Fl. Schmitt**, de vastes proportions et de conception cyclique.

Le Quatuor en fa, de **Ravel**, œuvre de jeunesse, n'en est pas moins un chef d'œuvre. Il est basé lui aussi sur les thèmes générateurs.

Les Quatuors d'**Honegger**, ceux de **Darius Milhaud**, le *Quatuor pour la Fin des Temps*, de **Messiaen**, sont pour ces musiciens une nouvelle affirmation de leur maîtrise.

Quant aux écoles modernes étrangères, elles sont marquées dans cette forme encore par les noms de **Schoenberg** (Quatuors à cordes, quintette pour instruments à vent), **Hindemith** dans l'école allemande, **Prokofiew** (Quintette pour hautbois, clarinette, violon, alto et contrebasse) dans l'école russe. Ces musiciens tendent à des associations de timbres d'une particulière recherche.

Pizzetti se signale parmi les rénovateurs de la musique de chambre en Italie.

LE POÈME SYMPHONIQUE

Avec le romantisme est née une nouvelle forme : le **poème symphonique**, œuvre pour orchestre, non assujettie à la coupe traditionnelle de la symphonie, de tendance descriptive, et dont la signification expressive est précisée par un **programme**, c'est-à-dire soit par un titre, soit par un texte littéraire placés en tête de l'ouvrage.

***

France

Berlioz peut être considéré comme le premier à avoir écrit des poèmes symphoniques tout en conservant le titre de symphonie ou de symphonie dramatique, Des œuvres telles que la *Symphonie Fantastique*, ou *Harold en Italie* ne diffèrent du poème que parce qu'elles comprennent plusieurs parties au lieu d'être en une seule comme il est d'usage dans la nouvelle forme. Elles ont un programme constitué par les titres des différents morceaux et comportent une certaine action dramatique. Elles s'éloignent presque totalement du plan de la symphonie ; chacune est traitée d'une façon différente et originale et chaque fois **Berlioz** s'y montre novateur.

C'est dans le dernier tiers du XIXe siècle que le poème symphonique commença à être véritablement traité en France grâce à **Saint-Saëns** et à **César Franck.** Les disciples de Franck, en particulier **Duparc, V. d'Indy, Chausson,** apportèrent dans ces genres les mêmes caractéristiques que dans la symphonie.

L'impressionnisme de **Debussy** et de **Dukas,** la forte personnalité de **Ravel** s'y expriment dans certaines pages qui sont des chefs-d'œuvre et où se rencontrent toutes les innovations de l'art moderne.

Il en est de même pour les compositions pour orchestre de **Florent Schmitt,** en particulier dans les *Dionysiaques.*

Bien qu'il porte le titre de « mouvement symphonique » on peut classer comme poème symphonique le « *Pacific 231* » d'**Arthur Honegger.**

Allemagne

C'est à **Liszt** qu'appartient la création de la nouvelle forme en une seule partie et l'emploi, pour la désigner, du terme de poème symphonique.

Les poèmes symphoniques de Liszt ne sont pas des œuvres descriptives, mais des commentaires lyriques du programme. Les thèmes cycliques en forment tout le développement et le musicien y emploie, pour traduire toutes les nuances de la pensée, les ressources d'un langage musical nouveau.

Wagner reprend cette conception dans *Siegfried-Idyll* construit sur plusieurs thèmes appartenant au drame musical du même nom.

Les poèmes symphoniques de **Richard Strauss** comptent parmi ses grandes œuvres ; il y utilise également les thèmes conducteurs.

Russie

L'école russe, avec **Balakirew, Borodine, Rimsky-Korsakow, Moussorgski,** utilise largement les thèmes nationaux et orientaux. Moussorsgki est toujours inspiré par des images précises et surtout par des mouvements et des gestes qu'il transpose d'une façon étonnante grâce à ses trouvailles rythmiques.

Glazounow, Rubinstein, Tchaikowsky, se placent également comme auteurs de poèmes symphoniques dans la génération qui suit celle des « Cinq ».

Igor Strawinsky a tiré un poème symphonique, le *Chant du Rossignol,* du conte lyrique « le Rossignol ». Peut-être pourrait-on assimiler à des poèmes symphoniques les symphonies chorégraphiques telles que le *Sacre du Printemps* ou l'*Oiseau de Feu.*

Il en est de même pour des symphonies de **Dimitri Chostakovitch** qui comportent plusieurs mouvements mais peuvent s'assimiler au poème symphonique par le programme qu'elles comportent et qui est indiqué par le titre *(VIIe Symphonie : Léningrad)*. La *Ve Symphonie* est même accompagnée d'une notice insérée dans le programme et commentant sa signification : « le devenir de la personnalité ».

De **Mossolov**, nous connaissons la *Fonderie d'Acier*.

LE CONCERTO

Au XIXe et au XXe siècles, le concerto garde son caractère de composition pour instrument soliste et orchestre. Violon, violoncelle, piano, sont les instruments solistes de prédilection, parfois aussi la flûte et, épisodiquement, le clavecin. Un certain nombre des compositeurs respectent la forme classique du concerto et les trois mouvements traditionnels ; d'autres usent de certaines libertés. Une tendance — amorcée déjà par Beethoven — se manifeste assez généralement dans les Concerti de cette période : le déséquilibre entre l'orchestre et l'instrument soliste s'atténue. Les grands épisodes réservés au seul virtuose prennent moins d'importance au profit de l'ensemble orchestral. L'instrument soliste se fond souvent dans cet ensemble ou bien se combine avec les soli d'un ou deux autres instruments.

***

Les contemporains de Beethoven : **Steibelt, Field, Ries, Moscheles**, etc, écrivent seulement en vue de la virtuosité.

Mendelssohn, par delà Beethoven, revient au Concerto classique. Son Concerto pour violon est particulièrement connu.

Tandis que **Chopin** se comporte en virtuose et donne le rôle essentiel au piano, **Schumann** réserve une grande part à l'orchestre et fait dialoguer le piano avec les soli de flûte et de hautbois. D'une inspiration très romantiques, ce concerto trouve son unité dans un thème cyclique, un des plus beaux de Schumann. Le Concerto pour violoncelle offre moins d'intérêt.

Quant à **Liszt**, il traite ses deux Concertos comme des poèmes symphoniques, enchaînant sans interruption les quatre ou cinq mouvements qui les composent.

Les œuvres de **Brahms**, pour piano, violon, ou violoncelle, sont d'une conception plus classiques.

Parmi les modernes, **Hindemith** a écrit entre autres un Concerto pour alto et orchestre sans quatuor dans un style contrapuntique et froid.

***

En France, le Concerto avec **Vieuxtemps Habeneck, Rode**, est aussi au début du XIXe siècle un exercice de virtuosité. Il prend une réelle valeur avec **Saint-Saëns** dont les dix concertos ainsi que celui de **Lalo**, sont classiques tandis que l'école franckiste — et par conséquent la forme cyclique — sont marquées par le Concerto d'**Alexis de Castillon. Franck**, s'il a écrit

de grandes œuvres pour piano et orchestre n'a pas laissé de véritable concerto. Quant à **V. d'Indy** et **Chausson**, ils ont choisi de s'exprimer le premier, dans un Concert pour piano, flûte et orchestre ; le second, dans un Concert pour piano, violon et quatuor.

Le Concerto pour piano, de **Roussel**, est une œuvre importante de l'école moderne. Celle-ci a à son actif toute une littérature pour piano et orchestre mais avec peu de Concertos proprement dits.

Il faut mettre à part **Ravel** qui a laissé deux chefs-d'œuvre pour le piano : le Concerto pour la main gauche et le Concerto en sol.

Jacques Ibert emploie le style polytonal dans son Concerto pour flûte.

Poulenc, qui associe deux pianos dans son Concerto, fait revivre le clavecin dans son Concert Champêtre.

Honegger, après son Concertino pour piano, a écrit également un concerto pour violoncelle, tandis que **Darius Milhaud** poursuit ses recherches rythmiques dans un Concerto de batterie, pour instruments à percussion qui sont ici des instruments de jazz.

L'influence du jazz se fait également sentir chez **Ravel** et **Honegger**. Il constitue l'élément de base dans le Concerto en fa de l'Américain **George Gershwin.**

***

Les Italiens **Pizzetti, Respighi**, ont repris la forme du concerto en y mettant toutes leurs qualités expressives.

***

Si le Concerto pour piano de **Rimsky-Korsakow** offre peu d'intérêt, ceux de **Tchaikowsky** par contre, sont célèbres.

Igor Strawinsky dans son Concerto pour piano avec orchestre d'harmonie, timbales et contrebasse, cherche une franche opposition entre les timbres. Il a écrit également un Concerto à deux pianos, sans orchestre et aussi un Concerto pour orchestre de chambre, traitant ainsi à sa manière une forme ancienne.

Quatre concertos pour piano, deux pour violon, permettent à **Prokofieff** de déployer ses dons rythmiques et harmoniques en des œuvres traitées très librement mais cependant très construites.

Le Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes, de **Chostakovitch**, a d'intéressantes qualités expressives.

***

Le Concerto pour clavecin et cinq instruments, de **Manuel de Falla** tient une place tout à fait à part en raison de cet orchestre réduit. Le musicien y réalise d'intéressantes combinaisons de timbres dans un style assez sévère.

LE JAZZ

Le jazz est d'origine nègre. Il se caractérise par le rythme syncopé, par l'emploi de timbres nouveaux ou peu usités : banjo, instruments à percussion, cuivres et parmi ceux-ci le saxophone dont il tire des effets extraordinaires. Les chants qui se mêlent souvent aux instruments s'inspirent des « plantations song » et des « spirituals », chansons nègres sur des légendes et des sujets bibliques. Animé d'une vie frénétique ou au contraire très nostalgique, le jazz réclame un ensemble parfait de musiciens dont chacun est un véritable artiste.

La littérature du jazz est innombrable et des orchestres célèbres s'en font les interprètes. Parmi ces formations, il faut citer celles que dirigent **Louis Armstrong** et **Duke Ellington.**

Le jazz a ses compositeurs spécialisés. Mais en dehors de son répertoire particulier, il a fourni à certains modernes des éléments nouveaux, soit pour l'instrumentation, soit pour l'écriture et le style en des œuvres qui appartiennent aux formes traditionnelles.

Tels sont le *Concerto en Fa* de **George Gershwin**, déjà cité, et sa célèbre *Rhapsody in Blue*, pour piano et orchestre, dans lesquels l'auteur a voulu démontrer que le jazz peut vivifier des œuvres de vaste envergure.

Les musiciens européens à leur tour, découvrirent le jazz, son écriture particulière, ses timbres originaux. **Ravel** *(Concerto pour la main gauche, L'Enfant et les Sortilèges)*. **Honegger** *(Concerto)*, **Milhaud** *(Concerto pour batterie, la Création du Monde)*, **Strawinsky** *(L'Histoire du soldat, Rag-Time)*, donnent les exemples les plus typiques de cette influence.

DEUXIÈME PARTIE

LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES

1°) LE DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

I

ITALIE

L'Italie qui, aux siècles précédents, s'était illustrée par sa musique instrumentale, par ses oratorios, subit au XIXe siècle une décadence complète, dans tous ces genres; seul compte l'opéra pour les fanatiques du bel canto. Encore faut-il l'apparition de Rossini pour que l'opéra retrouve un intérêt qu'il avait lui-même perdu.

***

Rossini (1792-1868).

Rossini fit ses débuts de compositeur dramatique dès 1810 à Venise et connut son premier grand succès en 1813 avec Tancrède. Sa renommée ne tarda à s'étendre dans toute l'Italie et bientôt dans toute l'Europe. Il écrivait avec une rapidité et une facilité extraordinaires, tantôt dans le genre bouffe, tantôt dans celui de l'opéra sérieux. Appelé à Vienne en

1822, il connut auprès du public le même grand succès, mais fut combattu par Weber qui lui reprochait de fausser le goût et de faire oublier Haydn et Mozart. Il alla ensuite à Londres, puis à Paris où on lui offrit la direction du Théâtre Italien en 1824 ; il y donna soit des œuvres nouvelles, soit des remaniements de ses ouvrages précédents. Il quitta le Théâtre Italien après la chute de Charles X et renonça à l'opéra sans que l'on connaisse exactement les raisons de cet abandon. Peut-être fut-il effrayé par le succès grandissant de Meyerbeer et ne voulut-il pas se mesurer avec lui. Il partagea dès lors sa vie entre l'Italie et Paris, sans cesser de composer cependant, écrivant notamment un Stabat qui est resté célèbre.

★

Principales œuvres. — *Tancrède* (1810), *Le Barbier de Séville* (1816), *Otello* (1816), *Guillaume Tell* (1829).

★

Caractère général de l'œuvre. — L'art de Rossini peut être considéré sous deux aspects différents. Il est une des plus vivantes expressions du génie italien dans un genre où celui-ci excelle : la comédie musicale, l'opéra-bouffe. Richesse mélodique, style brillant, couleur, faconde, mouvement irrésistible entraînant personnages et action, tout cela Rossini l'a porté au plus haut point dans un chef-d'œuvre, le Barbier de Séville. Mais lorsqu'il aborde l'opéra sérieux, exception faite pour son Guillaume Tell, il marque un recul considérable sur l'évolution commencée par Mozart et Weber, et comme cet art rossinien a dominé dans tous les pays à cette époque, rejetant dans l'ombre, même en Allemagne, Mozart et Beethoven, faussant le goût du public, suscitant en ses pires défauts des imitateurs médiocres, on peut dire qu'il a exercé une influence néfaste sur l'opéra pendant tout le début du XIXe siècle.

Le Barbier de Séville fut composé en 14 jours. Il s'inspire de la pièce de Beaumarchais. L'action d'un bout à l'autre est trépidante. Les épisodes s'enchaînent et rebondissent sans qu'aucune longueur vienne en ralentir le mouvement. Les caractères sont dessinés musicalement avec esprit et les mélodies se succèdent intarissablement. Deux airs surtout sont célèbres : celui où Figaro se présente lui-même en ses multiples talents ; c'est le personnage indispensable de la ville. Cet air, très brillant, où le débit est d'une extrême rapidité, s'enlève dans un mouvement endiablé. L'autre morceau décrit avec un sens remarquable de l'accent musical les ravages de la calomnie. De telles pages, très difficiles à chanter, soulevaient l'enthousiasme du public.

Les opéras de Rossini furent également tous écrits en très peu de jours. C'est que l'opéra italien, selon la tradition napolitaine, se composait essentiellement d'un grand nombre d'airs et de peu d'ensembles. La facilité avec laquelle Rossini trouvait ses mélodies lui permettait donc de bâtir très rapidement les principales scènes de ses ouvrages qu'il était d'usage de relier ensuite par de longs récitatifs secs, c'est-à-dire soutenus seulement par un accompagnement réduit. Quant à l'orchestration, elle se contentait de reproduire le chant ou de le soutenir par des procédés d'une extrême platitude.

Guillaume Tell, écrit spécialement pour la scène française, marque un changement total dans ce style et un effort considérable pour se rapprocher du goût français. Rossini, tout en y conservant les qualités de la mélodie italienne, y a suivi les principes de Gluck en ce qui concerne la vérité dramatique ; d'autre part, il y développe le rôle de l'orchestre et s'attache à donner à l'harmonie une profondeur dont il s'était assez peu soucié jusqu'alors.

Cette œuvre, qui reste également comme un chef-d'œuvre, ne rencontra cependant qu'un accueil assez froid de la part d'un public qui, après les jours sombres de la Révolution et de l'Empire, ne demandait que de la gaîté et de l'insouciance.

TEXTES

Sur Rossini, par **Stendhal**, un de nos grands écrivains du XIXe siècle qui vécut longtemps en Italie au moment où le compositeur était à l'apogée du succès.

« Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation et il n'a pas trente-deux ans ».

Sur la façon de composer de Rossini et sur sa facilité de travail.

« Dans une journée très froide de l'hiver de 1813, Rossini se trouvait campé dans une mauvaise chambre d'auberge à Venise et composait au lit pour ne pas faire de feu. Son duetto terminé, la feuille de papier lui échappe des mains et descend en louvoyant sur le plancher ; Rossini la cherche en vain des yeux, la feuille étant allée tomber sous le lit. Il étend le bras hors du lit et se penche pour tâcher de la saisir ; enfin, prenant froid, il se renveloppe dans sa couverture et se dit : « Je vais récrire ce duetto, rien de plus facile, je m'en souviendrai bien ». Mais aucune idée ne lui revient ; il est plus d'un quart d'heure à s'impatienter, il ne peut se rappeler une note. Enfin il s'écrie en riant : « Je vais refaire le duetto. Que les compositeurs riches aient du feu dans leur chambre, moi je ne me donne plus la peine de ramasser les duetti qui tombent ; d'ailleurs c'est de mauvais augure. Comme il achevait le second duetto, arrive un de ses amis à qui il dit : « Pourriez-vous m'avoir un duetto qui doit être sous mon lit ? » L'ami atteint le duetto avec sa canne et le donne à Rossini. « Maintenant, dit Rossini, je vais vous chanter les deux duetti, dites-moi celui qui vous plaît le plus ». Le second était trop rapide et trop vif pour la situation. Rossini en fit, sans perdre de temps un terzetto pour le même opéra. La personne de qui je tiens l'histoire m'assure qu'il n'y avait pas le moindre trait de ressemblance entre les deux duetti ».

Sur les abus des chanteurs italiens qui déterminèrent Rossini à écrire tous les ornements de ses melodies au lieu de les laisser, comme c'était l'usage, à la fantaisie de l'interprète.

SCHUBERT

SCHUMANN

WEBER

CHOPIN
d'après Ary Scheffer *(Bibl. de l'Opéra)*

ROSSINI
Portrait peint par Marzocchi en 1816 *(Bibl. de l'Opéra)*

RICHARD et COSIMA WAGNER

« Rossini arrive à Milan en 1814 ; il y trouve Velluti qui devait chanter dans son opéra. Il écrit pour lui la cavatine de son rôle. A la première répétition avec l'orchestre, Velluti chante et Rossini est frappé d'admiration ; à la seconde répétition, Velluti commence à broder, Rossini trouve des effets justes et admirables, il approuve ; à la troisième répétition, la richesse de la broderie ne laisse plus apercevoir le fond de la cantilène. Arrive enfin le grand jour de la représentation : la cavatine et tout le rôle de Velluti font fureur, mais à peine si Rossini peut reconnaître ce que chante Velluti ; il n'entend plus la musique qu'il a composée. L'amour-propre du jeune compositeur fut profondément blessé ».

(STENDHAL, Vie de Rossini, 1823).

DISQUES.

ROSSINI.

Barbier de Séville : Ouverture — *Voix de son Maître DB 6344*
— Air de la Calomnie — *Polydor 566.109 N 30.*
— Air de Figaro — *Pathé X 90055.*
— Cavatine de Rosine — *Voix de son Maître DB 2601.*

Guillaume Tell : Ouverture — *Gramophone DA 1695 et 96.*
— Air : Asile héréditaire — *Columbia LFX 110.*

Sémiramis : Ouverture — *Polydor 68154 et 155 N 30.*

II

FRANCE

La musique française qui, pendant la Révolution, joua un si grand rôle dans les fêtes et les cérémonies nationales, fut au contraire reléguée au second plan par l'**Empire.**

Napoléon 1er n'aimait que la musique italienne. Il imposa son goût à l'Opéra. Parce que l'Empereur affectionnait les ballets, ces derniers eurent une importance considérable dans le spectacle.

Avec la **Restauration,** la médiocrité du répertoire s'accentue encore si possible sous le contrôle de la Cour qui veillait à ce que sa morale étroite et rigide s'étende jusqu'aux livrets d'opéras d'où devait être banni tout sentiment passionné.

Les compositeurs s'éfforcèrent alors d'imiter les Italiens et de suppléer au manque d'intérêt des pièces par les effets de virtuosité. Des chanteurs renommés eurent à ce moment toute la faveur du public et l'on prit l'habitude d'écrire un opéra non pour lui-même mais pour les interprètes qui devaient en assurer le succès.

L'opéra se compose dès lors d'une suite de morceaux à effet soigneusement dosés et répartis de telle sorte qu'ils mettent habilement en valeur la voix des chanteurs et que l'enthousiasme du public aille croissant jusqu'à la fin de l'œuvre.

Alors que Gluck s'était efforcé de réaliser la fusion du récitatif et de l'air en vue d'une assimilation plus exacte au langage parlé, les différents morceaux sont ici nettement détachés du récit et compartimentés en airs, cavatines, duos, ensembles, etc. ; selon l'usage italien. Les airs reviennent à une forme conventionnelle, avec répétitions de phrases, comme dans la cavatine ; les duos eux-mêmes sont assujettis aux reprises, toutes choses contre lesquelles Gluck avait réagi an nom de la vérité dramatique. De grands ensembles groupent obligatoirement les principaux personnages à la fin des actes ; c'est le «crescendo» à la manière italienne calculé en vue d'obtenir le maximum d'effet et de succès. L'orchestre se contente de soutenir le chant, délaissant le rôle dramatique que lui avait assigné Gluck. Les ballets interviennent souvent, et il faut reconnaître que l'école de danse française fut la première de l'Europe pendant tout le début du XIXe siècle. Mais ces divertissements ont un rôle purement décoratif, sans lien réel avec l'action. Ils sont prétexte, eux aussi, à la virtuosité, car la tradition chorégraphique qui se crée alors comporte toute une variété de «pas» dans lesquels brillent des «étoiles» telles que la Taglioni. Le ballet, quelque soit le sujet représenté et à quelque époque que celui-ci appartienne, est uniformément exécuté par le corps de ballet en «tutus», ce qui est

aussi conventionnel que pouvaient l'être les costumes et les danses dans les opéras de Lully ou de Rameau. Le corps de ballet de l'Opéra, célèbre à juste titre, se maintiendra longtemps sous cet aspect dans le répertoire.

La plupart de ces œuvres ont une action scénique intéressante, vraiment «théatrale» et d'un intérêt dramatique soutenu. C'est qu'elles ont presque toutes pour auteur du livret **Scribe** qui sut abandonner les sujets de légende ou de mythologie pour prendre des sujets historiques. L'**Opéra historique**, en mettant en scène des personnages relativement modernes, mélés à des événements dont la réalité accentuait le relief, y gagnait une intrigue plus vivante, fertile en incidents dramatiques, duels, conjurations, enlèvements, etc., propice aux grands mouvements de foule, à un certain réalisme qui va quelquefois jusqu'à la trivialité. Le spectacle était encore rehaussé par le luxe des costumes et par l'importance de la figuration; on multiplie les cortèges pompeux, on place des orchestres non seulement dans la salle, mais sur la scène et dans les coulisses.

Après Spontini qui, en 1807, avec *La Vestale*, avait donné un premier exemple de ce «**grand opéra**», toute une lignée de musiciens français traitèrent ce même genre, sans chercher d'innovations réformatrices. Le grand opéra historique arriva à son apogée avec Meyerbeer.

***

Meyerbeer (1791-1864)

Meyerbeer, de son vrai nom Jacob Liebmann Beer, était Allemand et ses premiers opéras furent créés en Allemagne, puis à Vienne. Il alla se former ensuite au goût italien et fit entendre en Italie même toute une série d'œuvres dans le style de cette école. Venu à Paris pour la première fois en 1825, il s'y imposa aussitôt, éclipsant même Rossini qui s'effaça devant ce rival dangereux.

Principales œuvres. — *Robert le Diable* (1831), *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849), *l'Africaine* créée après sa mort.

Caractère général de l'œuvre. — Meyerbeer a eu le don de traiter avec toute l'ampleur nécessaire le grand opéra. Son influence s'exerça sur une grande partie des musiciens français jusque vers la fin du XIXe siècle et même sur Wagner au début de sa carrière.

Pourtant l'œuvre de Meyerbeer n'est pas une conquête artistique et elle retarda très nettement notre évolution musicale. Elle ne représente en effet qu'un amalgame des genres et des styles les plus divers fusionnés par le génie d'assimilation du compositeur. Elle cherche à la fois à concilier la vérité dramatique telle que l'avait conçue Gluck, le chant italien avec toutes ses fioritures mais arrangées au goût français et enfin le développement symphonique qui caractérise l'école allemande. Ces éléments si différents sont soudés tant bien que mal les uns aux autres et s'appliquent à une action d'un gros effet mélodramatique que la musique traduit avec toute l'emphase, toute l'exagération que comporte le genre du mélodrame. Esprit pratique et commerçant, Meyerbeer développa le côté spectaculaire du grand opéra et rien ne fut épargné dans la mise en scène pour éblouir le public.

Il faut cependant reconnaître à Meyerbeer un talent très réel, avec des facultés puissantes d'invention et de construction. Il traite avec maîtrise les grandes scènes ; certaines d'entre elles ne manquent pas de noblesse.

Par les vastes fresques qui y sont évoquées, par l'emphase du style, par la recherche du pittoresque et d'un certain réalisme qui va parfois jusqu'à la trivialité, l'opéra de Meyerbeer s'apparente au drame romantique qui fait son apparition en France à la même époque. Mais cet art très extérieur, tout en attitudes et en grands gestes, n'a du romantisme que son plus mauvais côté. Contemporain de Weber, Meyerbeer n'atteint pas sa profondeur et n'apporte aucune innovation comparable à celle du Freischütz.

Disques

Adam. — Si j'étais roi : Ouverture — *Gramophone PD 69.*
Le Chalet : Dans le sommeil — *Gramophone SK 100.*
Calife de Bagdad : Ouverture — *Odéon 170.093.*

Boieldieu. — La Dame blanche : Ouverture — *Gramophone PDT 171.*

Hérold. — Zampa : Ouverture.

Halévy. — La Juive : Air d'Eléazar — *Colombia LFX 111.*

Meyerbeer. — L'Africaine : O paradiso — *Gramophone DB 2991.*
Les Huguenots : Romance de Raoul — *Colombia LFX 111.*
Le Prophète : Marche du Sacre — *Colombia GFX 139.*

III

ALLEMAGNE

Au moment même où Beethoven écrit ses pages les plus admirables et donne ainsi les premiers exemples d'une profonde évolution musicale, un autre précurseur, Weber, crée l'opéra romantique allemand. Mais cette tentative reste isolée : l'Allemagne, envahie par l'opéra italien, continue d'être sa tributaire.

Dans le domaine de la musique instrumentale, l'œuvre beethovenienne ne trouve qu'un prolongement affaibli dans celles de Schubert et de Mendelssohn qui, tout en étant romantiques par l'inspiration, ne se dégagent pas cependant complètement des règles conventionnelles et demeurent classiques par la forme.

C'est dans le lied, jusqu'alors confiné presque exclusivement dans la musique populaire, que l'Allemagne trouve pendant cette période une de ses plus belles formes d'art, avec Schubert qui, là, se montre nettement romantique.

★

Weber (1786-1826).

Fils d'un acteur qui dirigeait une troupe nomade de comédiens, Carl-Maria von Weber eut une jeunesse errante. Au hasard de ses séjours, un maître de chapelle lui apprit la technique du piano ; Michel Haydn, frère du grand Haydn, l'initia à la composition ; puis il étudia les maîtres avec l'abbé Vogler dont l'enseignement était particulièrement recherché.

Tout en composant beaucoup, Weber fit alors une carrière de kapellmeister [1] à travers l'Allemagne, menant une vie assez désordonnée.

Son rôle historique commence en 1817, date à laquelle il fut nommé chef d'orchestre à Dresde où il entreprit de fonder un théâtre allemand à côté de l'opéra italien qui tenait encore la première place. C'est alors qu'il composa ses œuvres essentielles : le *Freischütz* (1821), *Euryanthe* (1822), *Oberon* (1825). Le Freischutz fut accueilli par un grand succès, mais Euryanthe déconcerta complètement le public. Pour assurer la vie des siens, Weber, malade depuis longtemps, accepta cependant d'aller en Angleterre pour y diriger Oberon. Il y remporta un triomphe, mais ne put supporter le climat du pays et mourut de la phtisie à Londres.

---

1. Maître de chapelle, chef d'orchestre.

★

Caractère général de l'œuvre. — **Opéras.** Weber, contemporain de Beethoven mais aussi de Rossini et de Meyerbeer, a réalisé dans ses opéras une rénovation du genre opposée à la décadence italienne. Il s'y révèle comme le successeur de Mozart dans la création d'un opéra national allemand.

La structure des œuvres témoigne du souci de respecter le drame sans le sacrifier à la virtuosité des chanteurs et à la recherche de l'effet.

L'**ouverture** n'est pas seulement un brillant prélude. Construite dans la forme sonate beethovenienne, elle est étroitement unie au drame par sa couleur orchestrale évoquant le caractère général de l'œuvre et par l'utilisation de thèmes appartenant tous à la partition elle-même.

L'**action,** traitée en scènes et non plus en morceaux séparés, y gagne une continuité et une cohésion plus conformes à la vérité dramatique.

Les **récits** retrouvent un intérêt égal à celui des airs, grâce à la vie qui les anime et à leur déclamation dont le style fait pressentir celle de Wagner. L'orchestre y joue un rôle expressif.

Les **voix** sont considérées comme des instruments concourant avec ceux de l'orchestre à la traduction du drame.

Les **airs** conservent les anciennes formes, mais ils ont une haute valeur dramatique et si les actes se terminent par des ensembles comme il était d'usage alors, ce n'est pas dans le seul but de produire un effet : ces finales, comme les chœurs, sont liés à l'action.

L'**orchestre** prend une importance prépondérante ; il participe constamment au drame auquel il ajoute une couleur et un pittoresque très accentués grâce à une utilisation toute nouvelle des timbres, en particulier des instruments à vent. Comme l'avait fait Mozart, c'est à lui que Weber a recours pour caractériser ses personnages. C'est par son intermédiaire que le musicien suggère l'atmosphère fantastique qui enveloppe certaines scènes.

Il est à remarquer enfin que Weber a devancé Wagner dans l'emploi du **leit-motiv** qui apparait assez nettement dans Euryanthe.

Euryanthe est l'œuvre dans laquelle le maître a réalisé le plus consciemment la rénovation de l'opéra, mais c'est dans le Freischütz, directement issu de son instinct que s'affirment le plus fortement son romantisme ainsi que le caractère national et populaire de son théâtre.

Le Freischütz n'est pas vraiment un opéra puisqu'il comprend des passages parlés. Il se rattache au genre bien allemand du Singspiel [1] que Mozart avait déjà illustré et qui correspond à peu près à notre opéra-comique. Par son sujet emprunté à une vieille légende germanique, par ses personnages pris dans la vie familière et par certaines de ses mélodies où se perçoit l'influence du folklore, c'est une œuvre populaire au plus large sens du mot et reconnue comme telle, de nos jours encore, par l'Allemagne.

Musique instrumentale. — Weber a beaucoup écrit pour le piano : *Valses, Rondos, Concertos* (dont le célèbre *Concertstück*, *Variations*, sont

1. Tome II, page 17.

destinés au concert et se caractérisent par des arpèges, des traits brillants, des ornements qui constituent un style très particulier et une recherche constante de la virtuosité.

Les grandes *Sonates* pour piano n'apportent rien de nouveau à la forme. Faibles au point de vue du développement, leur intérêt réside surtout dans la valeur des thèmes souvent très expressifs et même dramatiques dans les mouvements lents. La verve, l'impétuosité du musicien se manifestent dans les mouvements vifs : menuets, scherzi, finales. Le finale de la première sonate est connu sous le nom de *Mouvement perpétuel.*

Toutes ces compositions marquent un progrès dans la technique du piano et ouvrent la voie à Chopin, Schumann et Liszt qui en développeront toutes les ressources.

Schubert (1797-1828).

Né près de Vienne, d'une famille très humble — son père était un pauvre maître d'école de village — Franz Schubert, qui aima la musique dès son enfance, fit ses études à la chapelle impériale. Il y acquit la connaissance des grands musiciens tout en composant déjà lui-même. Il se résigna ensuite, malgré sa répugnance, à devenir aussi maître d'école sans toutefois cesser d'écrire ; dès 1815, ses trois premières symphonies étaient achevées ainsi que cent quarante-quatre lieder. Peu à peu, il se forma autour du jeune musicien un petit cercle d'amis et d'admirateurs qui s'efforcèrent de répandre ses œuvres. Malgré le peu de succès de leurs tentatives, Schubert abandonna alors son métier auquel il ne pouvait décidément s'habituer et, désormais sans ressources autres que celles qu'il retirait de ses compositions, connut une période assez difficile. Le réconfort et l'aide que lui apportèrent de nouveau ses amis lui permirent de la surmonter ; bientôt Vienne commença à reconnaître sa valeur. Malheureusement sa santé gravement compromise dès 1823 ne se rétablit jamais complètement. Pendant ses dernières années, Schubert qui ne cessait de travailler avec la plus grande activité, vit sa renommée s'accroître de plus en plus. Le typhus l'emporta en quelques jours en 1828.

Sa vie extérieure s'écoula donc sans grands évènements. Sur sa vie intérieure il n'a laissé que peu de confidences. Elle fut riche cependant et c'est en elle qu'il faut chercher la source d'inspiration de tant de chefs-d'œuvre.

Schubert, laid et timide, en souffrait et ne se sentait vraiment à l'aise qu'au milieu de ses amis qu'il aimait à retrouver en des réunions pleines d'entrain, les Schubertziades, où la poésie et la musique alternaient avec les jeux et les danses. Là se révélait le vrai Schubert, charmant dans ses propos, heureux, insouciant, vivant au jour le jour. Parfois il partait soudain pour de longues excursions à travers la campagne. Son culte pour la nature, sa joie de s'épanouir librement en elle, lui donnaient le désir de se confondre avec elle dans la mort qu'il envisageait sans crainte. Ceci fait entrevoir un autre aspect du caractère de Schubert qui, sous ses dehors de gaîté robuste et exubérante, était aussi un grand rêveur, un grand imaginatif, un idéaliste que hantaient toutes sortes d'aspirations vers le surnaturel, vers l'au-delà, vers une vie future à

laquelle il pensait constamment. Plusieurs de ses lettres témoignent qu'il connut les déceptions et l'amertume. On en retrouve parfois l'écho dans sa musique comme aussi celui des sombres pressentiments qui l'assaillaient dans les dernières années de sa vie.

Tous ces sentiments si divers, il les a surtout exprimés dans les lieder qui constituent l'essentiel de son œuvre.

Schubert peut être comparé à Mozart pour la facilité avec laquelle il composait. La création était chez lui toute spontanée, sans longues recherches et sans hésitations.

Mort très jeune, il a cependant abordé, outre les lieder, à peu près tous les genres de musique instrumentale et a laissé une production considérable.

★

Principales œuvres. — Plus de six cents lieder. Dix symphonies. Musique de chambre : trios, quatuors, sonates. Une quantité de pièces de fantaisie, en particulier les Impromptus et les Moments Musicaux.

★

Lieder. — De cette forme populaire restée sans caractère vraiment artistique, exception faite pour quelques mélodies de Beethoven, Schubert a tiré quelques-unes des plus belles expressions musicales qui existent. Il faut donc le considérer comme un novateur dans ce genre dont il fait une véritable création.

C'est en empruntant ses textes aux plus grands poètes de l'Allemagne, surtout à Gœthe, H. Heine et Schiller, qu'il a trouvé des thèmes répondant pleinement à son inspiration et c'est un des caractères de son génie que d'avoir choisi des poèmes d'une haute valeur littéraire alors qu'avant lui les textes des lieder étaient souvent insignifiants. Son intuition lui fait donc choisir des textes courts, sobres, ramassés, où se condense en quelques vers tout un drame ou tout un tableau et qu'il colore en y ajoutant son interprétation musicale. Celle-ci frappe avant tout par son identification absolue avec la poésie. Nul avant Schubert n'avait ainsi pénétré le sens profond d'un poème et réussi à en donner une traduction musicale aussi sensible, aussi complète, où en même temps se révèle toute la personnalité du musicien qui trouve en ces petites pièces l'occasion d'exprimer ses propres sentiments, ses propres aspirations.

Les principaux caractères des lieder peuvent se résumer ainsi :

La **mélodie vocale** suit constamment la signification expressive de la poésie dont elle souligne les intentions, les nuances les plus subtiles sans qu'il y ait cependant aucune imitation de l'accent parlé. Au contraire, le chant, même séparé de la poésie, garde toute sa valeur expressive.

L'**accompagnement** a lui-même un rôle dramatique. Il ne se contente pas de soutenir le chant, mais contribue de son côté à établir l'atmosphère du poème, soit qu'il introduise un élément descriptif (le bruit d'un rouet, le murmure du ruisseau, etc.), soit qu'il renforce lui aussi les intentions expressives du texte. L'instrument concourt à l'ensemble avec une importance égale à celle de la voix ; il arrive souvent d'ailleurs que tous deux dialoguent et se partagent la mélodie. Il y a le même équilibre entre l'accompagnement et le chant qu'entre le chant et la parole ; ces trois élé-

ments se complètent mutuellement sans jamais empiéter l'un sur l'autre.

Cette traduction littérale du poème, tant dans sa signification générale que dans celle de chaque phrase ou même, par instants, de chaque mot, est obtenue par des trouvailles incessantes de tonalités, d'intervalles, de rythmes. La musique reste toujours très simple et pourtant toujours spontanée. On sent qu'il n'y a eu aucun système préconçu et que tout naturellement est venu sous la plume de Schubert le tout petit détail qui, le plus souvent, suffit à ses notations psychologiques. La phrase musicale est claire, bien dessinée, chantante, charmante quand le maître trace ces tableaux pleins de fraîcheur dans lesquels il excelle.

La forme du lied varie sans cesse pour s'adapter à celle du poème et aux genres si différents que Schubert a traités. Ce sont des pièces tantôt très courtes, tantôt, au contraire, fort développées. Le musicien y emploie souvent la forme strophique avec, dans ce cas, une musique identique pour chaque strophe, mais souvent aussi, il suit librement la marche du poème.

Schubert a écrit plusieurs cycles de lieder *(La Belle Meunière, le Voyage d'hiver, le Chant du cygne)*, c'est-à-dire des suites de petites pièces dont chacune a un sens complet par elle-même tout en étant reliée aux autres par une certaine unité d'action. Parmi ses autres lieder les plus célèbres, on peut citer le *Roi des Aulnes*, *Marguerite au rouet*, *la Truite*, *la Sérénade* (extraite du *Chant du Cygne)*.

L'art de Schubert dans les lieder se rattache au romantisme par certains côtés : attrait pour le fantastique et le surnaturel dans le choix des sujets, recherche de la description et du détail pittoresque, sentiment de la nature, analyse de l'élément psychologique dans l'expression, mais d'autre part il y a dans cet art assez d'équilibre, de mesure et de sobriété pour qu'il puisse apparaître comme classique.

Musique instrumentale. — Classique, Schubert l'est aussi dans sa musique instrumentale : symphonies, musique de chambre, sonates pour piano. Il n'apporte aucune modification profonde aux cadres conventionnels, mais marque sa personnalité originale et puissante dans le choix des thèmes et des rythmes. Malheureusement sa science du développement est insuffisante et dans cette partie essentielle de la symphonie ou de la Sonate, il doit se borner souvent à de simples redites.

La *Symphonie en ut mineur*, la *Symphonie inachevée*, la *Sonate pour piano op.* 42 sont parmi les plus belles.

Les Fantaisies, les Impromptus, comme leur nom l'indique, appartiennent au genre des pièces pour le piano, d'un style libre et brillant.

Mendelssohn (1809-1847).

Felix Mendelssohn-Bartholdy, né à Hambourg, eut, après de solides études universitaires et musicales, une vie puissante et droite, toute entière consacrée à la musique. Il ajouta à une carrière de virtuose et de compositeur celle de chef d'orchestre à Leipzig (à partir de 1834) grâce à laquelle il eut la possibilité de révéler au grand public les œuvres de Palestrina, Haendel, Bach (qu'il fut un des premiers à tirer de l'oubli), Mozart ; en même temps il s'employait avec générosité à faire connaître et à lancer les novateurs tels que Schumann, Liszt, Chopin, Berlioz.

★

Principales œuvres. — Cinq symphonies, quatuors, sonates. Pièces pour piano, dont les Romances sans paroles. Ouvertures. Musique de scène pour le Songe d'une nuit d'été. Oratorios : *Paulus*, *Elie*. Musique vocale.

★

Caractère général de l'œuvre. — Mendelssohn a pu être qualifié de néo-classique. Par delà Weber, dont il a cependant subi l'influence, il continue en effet la tradition de Beethoven dans la symphonie et la musique de chambre avec un respect profond des formes établies.

A la suite de Weber, par contre, il introduit dans la musique allemande l'élément pittoresque. Ses œuvres portent un titre qui est un programme ou qui, tout au moins, annonce l'intention descriptive. Mais si Mendelssohn a été un des premiers à s'engager dans cette voie que suivront les romantiques, il ne se fait pas l'esclave du programme. Le titre n'est le plus souvent qu'une simple indication et le compositeur écrit avant tout la musique pour elle-même, restant en cela un classique.

La mélodie a, chez lui, le premier rôle. Sa phrase souple, longue, enveloppante, très caractéristique, est également classique par son développement en périodes harmonieusement reliées entre elles. Très variée, souvent chaleureuse et pleine d'élan, parfois un peu fade, elle est d'une émotion facile et sans grande profondeur. Mendelssohn n'a pas la grandeur de Beethoven ni de Schubert ; il exprime une sentimentalité moyenne et douce, toujours mesurée.

Symphonies. — Les plus intéressantes sont l'*Italienne*, en la majeur et l'*Ecossaise* en la mineur, inspirées respectivement par ces deux pays. Mais Mendelssohn ne s'y astreint pas à la « couleur locale » ; tout au plus place-t-il dans l'Italienne un « saltarello » (danse populaire). Il reste avant tout musicien ; l'émotion provoquée en lui par ces paysages si différents devient source de musique et dégage une sorte d'atmosphère poétique sans s'attacher au détail

Mendelssohn est beaucoup plus symphoniste que Schubert ; il a le don du développement et ce développement est toujours clair, ordonné, élégant. Il a de plus le sens de l'instrumentation, non qu'il ait introduit rien de nouveau dans l'orchestre, mais parce qu'il sait opposer ou grouper heureusement les différents timbres. Il obtient ainsi des effets de coloris remarquables.

Pièces pour piano. — Elles comprennent des morceaux pour le concert, tel le *Rondo capriccioso*, d'un style brillant mais superficiel et les *Romances sans paroles*. Ces dernières sont des sortes de lieder mais écrits pour le piano seul. L'inspiration, toujours très simple, est pleine de tendresse, de charme, de poésie. La mélodie y tient la première place ; elle se détache clairement d'un accompagnement très distinct. L'écriture pianistique ne recherche pas la virtuosité ; elle reste dans les limites du piano utilisées jusqu'alors, sans en augmenter les ressources et les sonorités comme feront les œuvres de Chopin, Liszt et Schumann.

Mendelssohn se montre dans ces petites pièces un romantique, en ce

qu'il préfère ces pages courtes et de forme libre a la sonate classique (quatre pour piano). Il suit le chemin tracé par Weber, par Schubert dans ses Impromptus et ses Moments musicaux et aussi par un autre musicien, Field, qui créa le genre du Nocturne.

Ouvertures. Musique de scène. — Mendelssohn a écrit de la musique de scène pour accompagner le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare ; *l'ouverture* et *le scherzo* surtout en sont célèbres. Une autre ouverture, celle de la *Grotte de Fingal*, compte aussi parmi ses meilleures pages.

C'est dans cette musique que le maître manifeste peut-être le plus nettement ses tendances romantiques, par l'atmosphère féerique qu'il y crée. Il y a dans le Songe, une légèreté, une délicatesse, une fluidité, évocatrices des fées et des lutins, qui se retrouveront dans certains morceaux de la romantique Damnation de Berlioz.

Oratorio. — En composant ses deux oratorios *Paulus* et *Elie*, le musicien n'a rien apporté de nouveau à la forme de l'oratorio. Il y reprend en réalité celle de Haendel et de Bach. La fugue et le choral en sont les principaux éléments ; ils sont traités avec beaucoup de science quoique avec plus de souplesse et de liberté que chez les anciens maîtres.

TEXTES

Extraits du journal de Schubert.

« 27 Mars 1824. — Nul ne comprend la douleur, nul la joie d'autrui. On croit toujours aller l'un à l'autre ; on ne va que l'un à côté de l'autre. Oh ! cruelle angoisse pour qui le reconnaît !

Mes œuvres sont les enfants de mon intelligence et de ma douleur ; le monde semble prendre le plus de plaisir à celles que la douleur seule a créées.

L'homme entre dans le monde avec la foi ; elle précède de beaucoup le raisonnement et la connaissance. Pour comprendre il faut d'abord croire...

29 Mars. — O imagination, source insondable où viennent s'abreuver à l'envi l'artiste et le savant ! O bien que si peu connaissent et honorent, reste au milieu de nous, pour nous préserver des fausses lumières, des spectres trompeurs qui n'ont ni chair ni sang ! »

Dans une lettre à un de ses frères, 1824.

« Est-ce donc simplement la douleur de mon absence qui t'arrache les larmes dont tu n'oses me parler, ou bien as-tu senti ce **désir éternellement incompréhensible qui m'oppresse** t'envelopper de ses voiles sombres ? »

Autre lettre de 1825 au sujet d'un ami qui craint la mort.

« S'il pouvait voir ces montagnes et ces lacs divins qui semblent vouloir nous engloutir ou nous écraser, il n'aimerait pas si fort la pauvre vie humaine qu'il ne considérât comme un bien d'être confié à l'incompréhensible force de la terre pour y retrouver une nouvelle existence ».

Roméo et Juliette. Rompant ensuite définitivement avec sa femme, il entreprit alors pendant de longues années des tournées en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre. Accueilli avec faveur par les maîtres contemporains : Mendelssohn, Schumann, Wagner et surtout Liszt qui ne cessa de le soutenir, il remporta partout le triomphe que lui refusaient les Parisiens et qu'ils refusèrent à la *Damnation* donnée en 1846. *Les Troyens* se heurtèrent en 1865 à la même hostilité. Dès lors, Berlioz traîna une fin de vie misérable. La mort de sa seconde femme le laissa seul, désemparé ; celle de son fils lui porta un dernier coup. Par un ironique retour du sort, sa dépouille reçut les témoignages de la plus grande admiration, comme s'il avait suffi qu'il disparaisse pour que l'on reconnaisse toute la puissance et l'originalité de son œuvre.

★

Principales œuvres. — Symphonies dramatiques : Symphonie fantastique. Lelio ou le retour à la vie. Roméo et Juliette. Légende dramatique : La Damnation de Faust. Opéras : Benvenuto Cellini. Les Troyens. Oratorio : L'Enfance du Christ. Requiem.

★

Caractère général de l'œuvre. — Berlioz personnifie en France le romantisme musical. Il transporte dans son art la violence de sa nature et de ses sentiments et fait œuvre puissante, originale et révolutionnaire.

Musicien dramatique avant tout et porté, si les circonstances l'avaient favorisé, plus vers le théâtre que vers le concert, il s'éloigne complètement de la « musique pure ». Ses œuvres symphoniques elles-mêmes sont toujours déterminées par un sujet poétique et dramatique appelant le plus souvent une idée de mise en scène. La musique abstraite où il n'y a pas d'action lui est inconnue ; toutes ses œuvres sont « théâtrales » et transportent le drame au concert dans la symphonie. Le compositeur exprime ses propres sentiments, comme dans le drame romantique, par l'intermédiaire de personnages qui les incarnent plus ou moins et sa musique ne traduit donc pas directement ses effusions lyriques mais s'attache à exprimer dramatiquement le caractère de ces personnages. En cela, Berlioz subit très fortement l'influence de sa culture littéraire.

Il rejette, dans les œuvres symphoniques, le cadre de la symphonie classique ; la **forme** devient libre et parfois ne s'astreint à aucune espèce de plan. Berlioz y introduit le **programme,** simple titre ou bien argument littéraire qui annonce et précise l'action dramatique et assure la cohésion entre les différentes parties de l'œuvre ; c'est la **symphonie dramatique** divisée en plusieurs morceaux distincts dont chacun a son titre différent mais se rapporte au même sujet.

L'unité de l'œuvre est également assurée par des thèmes conducteurs [1] qui y reçoivent une signification psychologique. Toutefois ce principe nouveau reste encore chez Berlioz un procédé assez primitif : les thèmes, dans leurs réapparitions, ne subissent que peu de modifications ;

1. Voir page 3.

ils restent distincts et n'entrent pas dans la trame du développement symphonique.

Chaque élément de la composition est traité également dans un esprit nouveau.

La **mélodie,** originale et riche, a ceci de particulier que, même dans la musique symphonique, elle est constamment dramatique, c'est-à-dire faite pour exprimer dans tous ses détails le sujet qui l'inspire. On a pu la qualifier de « geste sonore » tant elle est évocatrice et vivante.

Le **rythme,** pour se plier entièrement aux exigences de l'expression, varie sans cesse. Berlioz emploie les changements de mesures fréquents et mélange les rythmes inégaux. Il rêvait d'arriver à une liberté de mesure complète.

L'**harmonie** elle-même s'écarte des règles classiques. Le maître emploie le chromatisme, les dissonances. l'enharmonie. En vue d'effets particuliers à obtenir, il s'éloigne parfois de nos tonalités pour faire appel aux anciens modes du Moyen-Age. Cette harmonie, d'ailleurs, présente souvent des lacunes, des faiblesses, mais elle demeure toujours colorée et expressive.

C'est dans l'**orchestre** plus que partout ailleurs, peut-être, qu'apparaissent le romantisme et l'originalité de Berlioz. Le musicien aime à réunir des masses instrumentales dont il tire des effets puissants (trop puissants, lui a-t-on reproché souvent). Il a également le talent de faire ressortir les timbres particuliers pour lesquels il a une certaine prédilection et auxquels il attribue une signification expressive déterminée : l'alto, le hautbois, la flûte, le cor anglais. Cette richesse d'instrumentation supplée à l'insuffisance de l'harmonie et la dissimule.

Enfin, Berlioz, en vrai romantique, a le goût du **fantastique** et du **pittoresque.** Fantastiques, les sujets de ses ouvrages caractéristiques le sont en eux-mêmes et partout la musique s'applique à faire surgir l'atmosphère pittoresque, parfois réaliste et triviale à dessein, ou s'élevant jusqu'aux plus hauts sommets de l'inspiration (Invocation à la nature, dans la Damnation).

★

La Damnation de Faust. — C'est l'œuvre la plus populaire de Berlioz, celle qui ne cesse d'attirer le grand public à chacune de ses exécutions.

Le sujet en est inspiré du Faust de Gœthe. Ecrite pour le concert sous le titre de légende dramatique, elle ne fut adaptée à la scène que par la suite.

Elle se divise en quatre parties comprenant chacune plusieurs tableaux ou épisodes se passant en des lieux différents. Le musicien s'y montre libéré des formes conventionnelles. S'il y a des airs bien caractérisés, du moins ne sont-ils plus soumis à une coupe déterminée ni à des répétitions de phrases, sauf en vue d'effets particuliers. Le lied, la chanson populaire, l'air récitatif, l'air de forme libre, y sont employés tour à tour avec la plus grande souplesse et tous ces éléments sont amenés, reliés par la trame symphonique qui assure la continuité de l'action d'un bout à l'autre d'une même partie.

La mélodie vocale, constamment dramatique, s'attache à souligner expressivement les paroles et traduit les caractères les plus opposés avec

une justesse étonnante. Successivement lyrique (Invocation à la nature), pathétique (Romance de Marguerite), pleine de charme (Airs de Méphisto et de Faust), sarcastique (Sérénade de Méphisto), satirique (Chanson de la Puce), elle passe sans efforts par toutes les nuances du sentiment.

Mais plus encore que la voix, l'orchestre est l'interprète incomparable du drame. D'un bout à l'autre de l'œuvre, il remplit un rôle agissant, dessinant lui aussi les caractères, amplifiant les intentions expressives, faisant surgir les contrastes, ajoutant partout son commentaire en des trouvailles extraordinaires obtenues très souvent par le choix ou la combinaison des timbres ; c'est lui qui brosse les décors et des décors autrement suggestifs qu'ils ne pourraient l'être dans la plus belle et la plus ingénieuse des mises en scène. (C'est pour cela que la mise en scène réelle peut être considérée comme une erreur).

Grâce à lui surtout, certains épisodes de la Damnation sont de vastes fresques peintes avec les couleurs les plus vives ; elles vont jusqu'au grandiose dans l'Invocation et jusqu'à l'hallucination fantastique dans la Course à l'abîme.

La beauté de la mélodie vocale, le pouvoir évocateur de l'orchestre sont complétés par les masses chorales que Berlioz manie avec tout autant d'aisance et de liberté et qui contribuent également au pittoresque et au réalisme de l'œuvre.

Symphonie fantastique. — Le romantisme de Berlioz se donne libre cours dans cette symphonie que l'on peut considérer comme une autobiographie, puisqu'elle se rapporte à un épisode douloureux de la vie du maître.

Comprenant cinq parties dont chacune porte un titre (Rêves, passions. Un bal. Scène aux champs. Marche au supplice. Songe d'une nuit de Sabbat), elle n'a en rien la forme traditionnelle.

On y voit apparaître le principe du rappel d'un thème caractéristique qui est ici « l'idée fixe » ; une certaine phrase musicale se présente invinciblement à la mémoire de l'artiste, héros du drame, chaque fois qu'il évoque l'image de celle qu'il aime (Henriette Smithson). Cette idée fixe le poursuit à travers son rêve fantastique. Elle revient encore dans la dernière partie, mais dépouillée de sa pureté et de sa noblesse primitives et transformée en air de danse grotesque, trivial et ignoble, caricature odieuse dans laquelle Berlioz stigmatise le caractère de celle qui l'a trompé.

Lelio ou le Retour à la vie prolonge en quelque sorte la symphonie fantastique.

Roméo et Juliette constitue une adaptation du drame de Shakespeare, comprenant à la fois des parties vocales et des parties purement instrumentales qui sont de véritables poèmes symphoniques.

Opéras. — Aucun des opéras de Berlioz ne connut le succès. *Benvenuto Cellini* est depuis longtemps retiré du répertoire et on ne donne que bien rarement au concert quelques fragments des *Troyens.*

Le maître s'est montré dans ses opéras beaucoup moins novateur que dans ses autres œuvres. Il se défend mal, dans Benvenuto Cellini, d'une certaine influence de Meyerbeer. Quant aux Troyens, ils marquent un retour vers la langue classique de Gluck et quelques pages sont des chefs-d'œuvre de belle déclamation. Mais fragmentés en morceaux de

concert, ils n'ont que peu de souci de l'action dramatique, manquent d'équilibre dans les proportions et traînent souvent en longueur.

Oratorio. — *L'Enfance du Christ* ne contient pas non plus d'innovations en ce qui concerne la forme. Berlioz y a traité très heureusement certains épisodes en développant l'élément pittoresque avec toute la richesse de son instrumentation.

TEXTES

Lettres de Berlioz. Sa nature excessive, « volcanique », y est traduite par un style coloré et incisif.

« Je m'ennuie à présent avec une rapidité étonnante ; je consomme plus d'ennui en une heure qu'autrefois en un jour. Je bois le temps comme les canards mâchent l'eau pour y trouver à vivre et comme eux je n'y trouve que quelques insectes malotrus ».

(27 Décembre 1829).

« Je suis absorbé... ma vie ondule. Un jour, bien, calme, poétisant, rêvant ; un autre jour, maux de nerfs, ennuyé, chien galeux, hargneux, méchant comme mille diables, vomissant la vie et prêt à y mettre fin pour rien si je n'avais pas un délirant bonheur en une perspective toujours plus prochaine, une bizarre destinée à accomplir, des amis sûrs, la musique, et puis la curiosité. Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup ».

(12 Juin 1833).

Tu me surprends dans un de ces moments de profond abattement qui succèdent toujours à ces rages concentrées qui rongent intérieurement le cœur sans pouvoir faire explosion ».

(A Liszt, 1836).

« Je méprise l'opinion parce que je sais mieux que jamais sur quoi elle est fondée ; et je déteste de toutes les forces de ma haine tout ce qui tendrait à me soumettre aux caprices de cette ou de ces opinions ».

(A sa sœur Adèle, 1835).

Incompréhension du public et des musiciens contemporains, déboires de toutes sortes, luttes acharnées, assombrirent constamment la vie de Berlioz :

« Je viens de rencontrer Boïeldieu sur le boulevard... Voici le résumé (de notre conversation) :

« Oh ! mon ami ! Qu'avez-vous fait ! Nous comptions tous vous donner le prix. Nous pensions que vous seriez plus sage que l'année dernière et voilà qu'au contraire vous avez été cent fois plus loin en sens inverse. Je ne puis juger que ce que je comprends : aussi suis-je bien loin de dire que votre ouvrage n'est pas bon ; j'ai déjà entendu tant de choses que je n'ai comprises et admirées qu'à force de les entendre. Mais que voulez-vous ? je n'ai pas encore pu comprendre la moitié des œuvres de Beethoven et vous allez plus loin que Beethoven. Vous avez une organisa-

tion volcanique au niveau de laquelle nous ne pouvons pas nous mettre ».

(A son père, après un échec au concours de Rome, 1829).

« Tu sais peut-être déjà le nouveau coup de massue que je viens de recevoir ! Heureusement j'ai la tête dure et il faudrait un fameux tomahawk pour me la casser. Le Conseil des Ministres, après trois jours d'indécision, a décidément supprimé la fête funèbre des Invalides... En conséquence, après trois répétitions partielles des voix, j'ai appris par hasard (car on me laissait faire) que la cérémonie n'aurait pas lieu et que mon Requiem, par conséquent, ne serait pas éxécuté. Dis-moi s'il n'y a pas là de quoi souffler comme un cachalot ! »

(A Liszt, 1837).

« Vous dire toutes les menées, intrigues, cabales, disputes, batailles, injures auxquelles mon ouvrage [1] a donné lieu est impossible. C'est un miracle d'en être resté le maître ; la fureur de certains journaux contre ce qu'ils appellent mon système peut vous donner une idée très affaiblie de l'acharnement de la lutte. On en est à faire des brochures pour et contre. C'est une mêlée dans laquelle mes défenseurs disent presque autant de folies que mes détracteurs.

(A son père, 1838).

Le **Charivari**, journal satirique, était l'un des plus acharnés :

« Aujourd'hui, 1er Novembre 1840, grande fête musicale à l'Académie de musique. 450 musiciens échelonnés : hommes, femmes et enfants en bas âge, mêleront leurs cris aux aboiements de 450 trompettes, ophicléides, etc., pour exécuter en l'honneur de M. Hector Berlioz une réclame sur tous les tons et modes imaginables. A la demande générale, le spectacle sera suivi de l'ascension dans une grosse caisse de M. Hector Berlioz ».

(A propos d'un Festival donné à l'Opéra).

« M. Emberlificoz fera exécuter sa défunte Marche funèbre... Quelques charrettes mal graissées augmenteront le pittoresque de sa composition ».

(Juillet 1840. A l'anniversaire des Journées de Juillet, on exécuta la Symphonie Militaire, Funèbre et Triomphale de Berlioz).

Disques.

Berlioz.

Damnation de Faust, enregistrement complet — *Col. LFX 614 à 628.*
Carnaval romain — *Odéon 123.524 et 25.*
Symphonie fantastique — *Odéon 123.536 à 39.*
Les Troyens : Inutiles regrets — *Col. LFX 358.*
Enfance du Christ : Fuite en Égypte — *Lumen 2.008.004 A.*

---

1. Benvenuto Cellini.

V

Chopin (1810-1849).

Frédéric Chopin est né près de Varsovie ; sa mère était Polonaise et son père, Lorrain. Virtuose à huit ans, il n'était, nous dit un de ses biographes, « ni un petit prodige intellectuel, ni un petit animal savant, mais un enfant naïf et modeste qui jouait du piano comme les oiseaux chantent ». Ses professeurs surent comprendre qu'ils ne devaient pas enfermer dans une discipline trop étroite cette vocation musicale et le jeune Frédéric fut, la plus grande partie du temps, travailler comme il l'entendait. Devenu un adolescent dont le charme, la gaîté, l'humour, s'alliaient à un naturel très poétique et à une certaine mélancolie, Chopin, pendant ses séjours dans les propriétés paternelles, s'imprégnait inconsciemment de l'art populaire de sa race, d'un caractère si typique, en se mêlant volontiers aux paysans et à leurs divertissements et en accumulant dans sa mémoire les danses et les chants nationaux qui seront les thèmes principaux de ses œuvres. En 1831, déjà célèbre en Pologne et en Autriche, il vint à Paris où il se trouva intimement mêlé au mouvement artistique qui groupait alors Lamartine, V. Hugo, Balzac, Th. Gautier, le peintre Delacroix, le grand pianiste Liszt. Il y fut accueilli par le même succès et s'imposa aussitôt à l'élite de la société qui reconnaissait en lui un virtuose incomparable et en ses œuvres, des compositions d'un accent tout nouveau. L'insurrection de la Pologne et sa défaite lui interdirent le retour dans sa patrie qu'il ne devait plus revoir.

C'est vers 1836 qu'il fit la connaissance de George Sand. Un sentiment très fort se développa entre eux au cours des années qui suivirent, mais plus tard les tempéraments des deux artistes, si différents, devaient se heurter violemment. En 1839, un voyage à l'île Majorque compromit la santé du musicien déjà très atteint de la poitrine. En pleine saison des pluies, dans une installation rudimentaire, le séjour fut lamentable. Le décor, très romantique, enchantait G. Sand, mais sa tristesse démoralisait complètement Chopin. Les Préludes, composés à ce moment, portent la trace de ses impressions tragiques.

A partir de 1840, l'état du malade s'aggrava. En 1847 survint la rupture avec George Sand. Dès lors commença pour Chopin une longue agonie. Il fit cependant une tournée de concerts à Londres en 1849, mais il lui était déjà impossible de composer. Il mourut en octobre de la même année après avoir demandé à une de ses amies polonaises de chanter encore une fois pour lui.

★

Sur le séjour à l'île Majorque et sur les Préludes.

« ... Le cloître était pour lui plein de terreurs et de fantômes, même quand il se portait bien. Il ne le disait pas et il fallut le deviner. Au retour de mes explorations nocturnes dans les ruines avec mes enfants, je le trouvais à dix heures du soir, pâle, devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur sa tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître. Il faisait ensuite un effort pour rire et il nous jouait des choses sublimes qu'il venait de composer ou, pour mieux dire, des idées terribles ou déchirantes qui venaient de s'emparer de lui, comme à son insu, dans cette heure de solitude, de tristesse et d'effroi. C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement Préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visions de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient ; d'autres sont mélancoliques et suaves ; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé, au bruit du rire des enfants sous la fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux sous la feuillée humide. D'autres œuvres sont d'une tristesse morne et, en vous charmant l'oreille, vous navrent le cœur. Il y en eut un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. Nous l'avions laissé bien portant ce jour-là pour aller à Palma. La pluie était venue, les torrents avaient débordé ; nous arrivions en pleine nuit. Nous nous hâtions en vue de l'inquiétude de notre malade. Elle avait été vive, en effet, mais elle s'était comme figée en une sorte de désespérance tranquille, et il jouait son admirable prélude en pleurant. En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : « Ah ! je le savais bien que vous étiez morts ! » Quand il eut repris ses esprits, il m'avoua qu'il avait vu nos dangers dans un rêve et que ne distinguant plus ce rêve de la réalité, il s'était calmé et comme assoupi en jouant du piano, persuadé qu'il était mort lui-même. Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient sur la poitrine et quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau qui tombaient, en effet, en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues... Sa composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur[1] ».

(G. SAND, *id.*).

Sur la Marche Funèbre, après les obsèques de Chopin, où elle fut entendue pour la première fois arrangée pour l'orchestre.

« On n'aurait pu trouver d'autres accents pour exprimer avec le même navrement quels sentiments et quelles larmes devaient accompagner à son dernier repos celui qui avait compris d'une manière si sublime comment on pleurait les grandes pertes.

Ces pages n'auraient pu être écrites que par un Polonais. Tout ce que le cortège d'une nation en deuil, pleurant sa propre mort, aurait de solennel et de déchirant, se retrouve dans le glas funèbre qui semble ici l'escorter. Tout le sentiment de mystique espérance, de religieux appel

1. Le Prélude indiqué est soit le 6e en si mineur, soit le 15e en ré ♭ majeur.

à une miséricorde surhumaine, à une clémence infinie, à une justice qui tient compte de chaque tombe et de chaque berceau ; tout le repentir exalté qui éclaira de la lumière des auréoles tant de douleurs et de désastres, supportés avec l'héroïsme des martyrs chrétiens, résonne dans ce chant dont la supplication est si désolée... On sent ici que ce n'est pas seulement la mort d'un héros qu'on pleure alors que d'autres héros restent pour le venger, mais bien celle d'une génération entière qui a succombé ne laissant après elle que les femmes, les enfants et les prêtres. Aussi, ni cris perçants, ni rauques gémissements, ni blasphèmes impies, ni furieuses imprécations ne troublent un instant cette plainte... La mélopée funèbre, quoique si lamentable, est d'une si pénétrante douceur qu'elle semble ne plus venir de cette terre ».

(Fr. Liszt).

Disques.

Chopin.

Valses : la b. maj. op. 69 N° 1 « De l'Adieu » — *Polydor 90.197 N 25.*
do dièse min. op. 69 N° 2 — *Polydor 95.140 N 30.*
la b. maj. op. 34 N° 1 — *Polydor 95.143 N 30.*
si min. op. 69 N° 2 — *Decca AF 194.*
mi maj. —
sol b. maj. op. 70 N° 1 — *Decca AF 195.*
ré b. maj. op. 70 N° 3. —

ou :

Valses — *Gram. DB 1160 à 1321.*
Ballades — *Gram. DB 5145 à 49.*
Études — *Gram. W 1531 à 36.*
Mazurkas — *Gram. DB 3802 et 03.*
Préludes — *Gram. W 1541 à 44.*
Nocturnes — *Gram. DB 1167 – 1321.*
Polonaises — *Gram. 2493 à 96.*
Scherzo si b. min. — *Decca AF 199 et 196.*
Barcarolle fa dièse maj. op. 61 — *Polydor 35.014 N 30.*
Berceuse — *Gram. DB 2149.*
Sonate si b. min. — *Gram. DA 1186 à 89.*
Concerto N° 1 mi min. op. 11 — *Polydor 66753 à 56 N 30.*
Fantaisie impromptu op. 66 — *Polydor 95324 N 30.*

Opéra				
Italie	France	Allemagne	Russie	Ita
	Auber (1782-1871) Hérold (1791-1833)	Weber (1786-1826)		
Rossini (1792-1868)	Halévy (1799-1862)			Rossini
Donizetti (1797-1848)	Adam (1803-1856)		Glinka (1804-1857)	
Bellini (1801-1835)	Meyerbeer (1791-1864) Berlioz (1803-1869)			
Verdi (1813-1901)	A. Thomas (1811-1896) Gounod (1818-1893) Reyer (1823-1909)	Wagner (1813-1883)	Dargomyzski (1813-1869)	Verdi
	Saint-Saëns (1835-1921)		Borodine (1834-1887) C. Cui (1835-1918) Balakirew (1837-1910) Moussorgski (1835 1881)	
	Chabrier (1841-1894) Massenet (1842-1912) Fauré (1845-1924) d'Indy (1851-1931) Chausson (1855-1899) Bruneau (1857-1934)		Rimsky-Korsakow (1844-1908)	Leoncavall (1858-19 Puccini (1 1924) Mascagni (
	Debussy (1862-1918) Dukas (1865-1935)	R. Strauss (1864)		
	Ravel (1875-1934)			

SIÈCLES

Opéra-Comique		Oratorio	
France	Allemagne	France	Allemagne
Boïeldieu (1775-1834)			
Auber	Weber		
Hérold			
Halévy			
Adam			
Meyerbeer			
		Berlioz	Mendelssohn 1809-1847)
			Schumann (1810-1856)
			Liszt (1811-1886)
A. Thomas			
Gounod		Gounod	
		C. Franck (1822-1890)	
V. Massé (1822-1884)		Saint-Saëns	
Delibes (1836-1891)			
Bizet (1838-1875)			
Chabrier			
		Massenet	
Massenet			
Lazzari (1855-		d'Indy	
Bruneau			
Charpentier (1860)			
Erlanger (1863-1919)		Schmitt	
Schmitt (1870)			
Rabaud (1873)			
Ravel			

XIXe ET XXe SIÈCLES

SYMPHONIE

Allemagne	France	Russie
Schubert (1797-1828)		
Mendelssohn (1809-1847)	Berlioz (1803-1869)	
Schumann (1810-1856)		
Liszt (1811-1886)		
Bruckner (1824-1896)	Franck (1822-1890)	
	Lalo (1822-1892)	
Brahms (1833-1897)		Rubinstein (1830-1894)
	Saint Saëns (1835-1921)	Borodine (1834-1887)
		Tchaïkowsky (1840-1893)
Mahler (1860-1911)	D'Indy (1851-1931)	
Strauss (1864)	Chausson (1855-1899)	
	Ropartz (1864)	
	Magnard (1865-1914)	
	Dukas (1865-1935)	
	Roussel (1869-1937)	

POÈME SYMPHONIQUE

Allemagne	France	Russie
	Berlioz	
Liszt		
	Franck	
	Saint-Saëns	Borodine (1834-1887)
		Balakirew (1837-1910)
		Moussorgsky (1835-1881)
		Rimsky-Korsakow (1844-1908)
Strauss (1864)	Duparc (1848-1933)	
	d'Indy	
	Chausson	
	Debussy (1862-1918)	
	Dukas	
	Roussel	
	Schmitt (1870)	
	Ravel (1875-1934)	
		Strawinsky (1882)

MUSIQUE DE CHAMBRE ET DE PIANO

Allemagne	France	Russie	Espagne
Schubert			
Mendelssohn	Chopin (1810-1849)		
Schumann			
Liszt			
	Franck		
Brahms	Lalo		
		Rubinstein	
	Saint-Saëns	Borodine	
		Moussorgski	
		Tchaïkowsky	
	Fauré (1845-1924)	Rimsky - Korsakow	
	D Indy		
	Chausson		
	Debussy (1862-1918)		Albeniz (1860-1909)
	Ropartz		
	Roussel		Granados (1867-1916)
	Schmitt (1870)		
	Ravel (1875-1934)		
		Strawinsky	de Falla (1876)

VI

Schumann (1810-1856).

Fils d'un libraire de Zwickau, en Saxe, Robert Schumann eut dès son plus jeune âge la passion de la poésie qu'il put développer librement en lisant tous les auteurs classiques et romantiques qu'il avait si facilement à sa disposition. Ses études musicales furent d'abord assez peu suivies et il s'abandonna à sa préférence pour la littérature. Devenu étudiant en droit à l'Université de Leipzig, il prit en aversion la carrière à laquelle sa mère le destinait. Son humeur sombre, son romantisme excessif qui s'étaient manifestés dès sa prime jeunesse s'exaspérèrent ; seule la musique, qu'il ne pratiquait pourtant qu'en amateur, réussissait à le distraire de son profond ennui. Sa vocation musicale s'affirma définitivement lorsqu'il eut rencontré **Frédéric Wieck** qui était un des meilleurs professeurs de piano de l'époque. Avec lui, Schumann apprit enfin vraiment la technique de l'instrument, travaillant jusqu'à sept heures par jour, se passionnant pour Bach et la musique de chambre. En 1831, la paralysie d'un doigt, due à des exercices trop fatigants, l'obligea à renoncer à devenir virtuose. Il se mit alors à étudier sérieusement l'harmonie et la composition et, dès l'année suivante, écrivit quelques-unes de ses œuvres les plus importantes. Il avait alors pour interprète une fillette de treize ans, Clara, la fille de Wieck, déjà grande pianiste. En 1836, Schumann demanda la main de Clara, mais se heurta au refus de Wieck qui ne trouvait pas sa situation assez solidement établie. Désormais, toute la vie de Schumann tourna autour de ce sentiment contrarié et c'est à sa musique qu'il fit la confidence de son désespoir. En 1840, malgré tout son respect vraiment filial pour son ancien maître, il épousa Clara malgré la volonté de son père. Ce fut une union très heureuse où Clara continua d'être l'inspiratrice dans la joie comme elle l'avait été dans la douleur. Malheureusement la mélancolie qui, toujours, avait tourmenté Schumann, dégénéra en neurasthénie dès 1845. En 1854, poursuivi par des hallucinations effrayantes, le musicien alla se jeter dans le Rhin. On le sauva, mais il était irrémédiablement fou et c'est dans une maison de santé qu'il termina misérablement sa vie quelques mois plus tard.

Principales œuvres. — Lieder : Les Amours du Poète ; L'Amour et la Vie d'une femme. Pièces pour piano : Scènes d'enfants ; Album pour la jeunesse ; Carnaval ; Carnaval de Vienne ; Papillons ; Kreisleriana ;

Etudes symphoniques, etc. Sonates pour piano. Symphonies. Cantates. Oratorios.

★

L'œuvre de Schumann n'est que l'extériorisation de sa vie intérieure ; sous des aspects infiniment variés et changeants, elle constitue une sorte d'autobiographie. A ce journal intime, Schumann a confié ses exaltations, ses espoirs, ses rêveries. On y trouve sans cesse la trace des évènements qui ont marqué cette existence tourmentée. Les œuvres pour piano et les lieder, en particulier, appartiennent à cet ordre de compositions. Plus tard, Schumann en ayant fini avec les luttes de sa jeunesse, songe à écrire des œuvres dont il ne serait pas le personnage essentiel. Délaissant le piano et le lied, il crée alors ses Symphonies et ses Cantates, formes plus impersonnelles mais où continue à s'affirmer son romantisme.

Musique pour piano. — C'est celle dans laquelle Schumann se montre le plus subjectif. Il y emploie des formes très libres, sans cesse renouvelées et exactement adaptées à ce qu'il a à dire. Ce sont des *Fantaisies*. La plupart d'entre elles, très courtes, condensent en une ou deux pages tout un petit poème dont l'expression prend une plus grande intensité du fait même de cette brièveté.

Le style de Schumann est très particulier. Les phrases longues et nettement formées sont rares chez lui ; il procède au contraire par petites notations psychologiques, par fragments brisés, tourmentés, avec des arrêts brusques, des modulations nombreuses. Il fixe ainsi au passage toutes les variations, toutes les nuances les plus subtiles d'un état d'âme. C'est un langage extrêmement souple et original.

La plus grande partie des pièces pour piano portent un titre qui précise la pensée du compositeur, l'inspiration à laquelle il a obéi ; beaucoup d'entre elles forment des suites réunies sous un titre général : *Scènes d'enfants. Album pour la Jeunesse. Carnaval. Papillons, Kreisleriana* (du nom d'un héros des Contes d'Offmann, le maître de chapelle Kreisler), etc. Elles font défiler devant nous toute une série d'images, d'impressions, de personnages, d'une intensité de vie extraordinaire. La fantaisie, l'humour, la fougue, la gaîté la plus éclatante s'y mélangent et y contrastent avec la mélancolie et les demi-teintes les plus délicates, parfois avec le plus sombre désespoir. A travers leur diversité, il n'y a cependant dans toutes qu'un personnage essentiel qui nous livre ses états d'âme ; ce personnage, c'est Schumann sous le double aspect de sa personnalité, car il y a en lui deux courants de tendances dont il est plus conscient que quiconque puisqu'il en fait deux individus qu'il désigne sous le nom d'Eusébius et de Florestan. Eusébius c'est le romantique pessimiste, rêveur et mélancolique, tandis que Florestan personnifie les pensées tumultueuses et passionnées du musicien.

Sans poursuivre précisément la virtuosité, l'écriture pianistique de Schumann est complexe et d'exécution difficile. De même que Liszt et Chopin, il emploie toutes les ressources du clavier en des recherches de sonorités et d'effets particuliers. En outre, le musicien pour qui Haendel et Bach ont été des maîtres admirés et longuement étudiés, se sert le plus souvent d'une écriture polyphonique où chaque partie a son dessin distinctement tracé.

Sonates pour piano. — En Fa ♯ mineur (1835). Sol mineur (1835-38).

Fa mineur (1835). Elles témoignent du souci qu'avait Schumann de se rattacher à la tradition classique et de composer des œuvres de musique pure. Les thèmes en sont toujours fort beaux, le sens de la construction se révèle dans l'emploi du principe cyclique [1], mais comme chez Chopin le développement est faible et consiste simplement en redites.

Lieder. — Le lied est la forme de composition dans laquelle Schumann a pu satisfaire le plus complètement son amour de la poésie. Ils sont au nombre d'une centaine dont beaucoup sur des textes de H. Heine. De même que Schubert, Schumann a écrit plusieurs cycles : chaque lied y a un sens complet en lui-même et l'ensemble contient tout un petit drame. Tels sont *Les Amours du Poète* (1840) et *L'Amour et la Vie d'une femme* (1840).

La **forme** des lieder est aussi libre que celle des pièces pour piano et varie chaque fois en s'adaptant étroitement au poème. Pour chaque strophe, le compositeur invente une musique nouvelle et ne s'astreint aux répétitions que si le sens du poème le demande; à chaque vers, il adapte une phrase musicale indépendante des autres — différant en cela de Schubert qui demeure soumis à la répétition de la même musique pour chaque strophe.

Déjà, dans sa musique pour piano, Schumann donnait l'impression d'un langage « empruntant au dialogue humain ses brusqueries, ses pauses, ses caprices rythmiques ». Lorsqu'il adapte une **mélodie** au texte poétique, c'est tout un langage chanté qu'il invente, très différent aussi de celui de Schubert, parce que chaque phrase, au lieu de faire partie intégrante de l'ensemble, est entièrement indépendante des autres et varie avec chaque vers pour lequel elle est exclusivement faite.

Le **piano** a un rôle plus grand encore que chez Schubert. Ce n'est plus seulement un commentaire ou un décor chargé d'établir avec des éléments descriptifs l'atmosphère extérieure du drame. C'est tout un second poème juxtaposé au premier, un développement lyrique, qui en fait surgir toute la signification intérieure. Très souvent, le piano seul sert d'introduction ; très souvent aussi la mélodie vocale reste suspendue et c'est le piano qui, en quelques mesures de conclusion, précise le véritable sens du poème. C'est ainsi que le dernier lied des Amours du Poète se prolonge et se termine par une admirable méditation du piano. Tantôt l'accompagnement enveloppe et complète le chant, tantôt, au contraire, il s'oppose à lui en un contraste violent dans un but dramatique [2]. Il introduit ainsi dans la composition de nouveaux éléments psychologiques.

Cantates. Oratorios. — Délaissant ses formes coutumières de composition, Schumann ne craignit pas de s'attaquer à des œuvres de plus grande envergure. Un oratorio profane, *le Paradis et la Peri*, *Faust*, d'après Gœthe, *Manfred*, d'après le poème de Byron, sont les plus remarquables.

Symphonies. — Elles sont au nombre de quatre dont les deux plus intéressantes sont la *Symphonie du Printemps* en si ♭ majeur et la *Symphonie Rhénane* en mi ♭ majeur.

La première marque la transition entre les tendances à la polyphonie contenues dans la musique de piano et leur réalisation complète dans l'orchestre. C'est encore une œuvre toute subjective où Schumann, ayant

---

1. Voir note 1 page 4.
2. Par exemple dans *Des Flûtes sur la pelouse*, des Amours du Poète.

enfin atteint le bonheur, traduit le renouveau qu'il ressent en lui-même. Au point de vue technique, c'est la plus faible des quatre, mais c'est aussi la plus spontanée et la plus charmante.

La Rhénane est une tentative intéressante pour renouveler la forme, car on y trouve le principe cyclique mais insuffisamment développé. A la fois descriptive — tout un épisode a été suggéré par une cérémonie dans la cathédrale de Cologne — et subjective, traduisant l'émotion du musicien devant l'aspect grandiose du Rhin, c'est une œuvre puissante, colorée et vraiment nationale.

TEXTES

Lettres de Schumann à Clara Wieck :

« Lorsque je pense à vous d'une façon intense, invariablement je me mets au piano et je trouve préférable de vous écrire avec des accords de neuvième ».

« Les jours derniers où j'attendais votre lettre, j'ai composé des livres entiers. Ce sont des choses étonnantes, folles, parfois solennelles ; vous ouvrirez de grands yeux quand vous les jouerez. En ce moment, je voudrais éclater en musique.

Ces pièces nouvelles, je les appellerai Kreisleriana. C'est vous et votre pensée qui y jouent le principal rôle ».

« Toute la semaine, j'ai été assis au piano et j'ai composé, ri et pleuré tout à la fois en pensant à vous. Vous trouverez l'empreinte de tout cela dans ma grande Humoresque ».

Pensée de Schumann :

« Ecoutez attentivement la chanson populaire, c'est la source inépuisable des plus belles mélodies ».

(R. Schumann, Conseils à la jeunesse).

Disques.

Schumann.

Les Amours du Poète — *Gram. DB 4987 à 89.*
Le noyer (en allemand) — *Gram. DB 2951.*
Les deux grenadiers — *Gram.DB 933.*
Scènes d'enfants — *Gram. DB 2581 et 82.*
Carnaval op. 9 — *Gram. DB 1252 à 54.*
Études symphoniques — *Gram. DB 1325 à 27.*
Sonate ré min. violon et piano — *Gram. DB 2264 à 67.*
Troisième sonate fa min. op. 14 pour piano — *Classic C 2062 à 64.*
Études en forme de variations — *Polydor 566.290 et 291 N 30.*
3e Trio sol min. op. 110 — *Odéon 123.858 à 60.*

VII

Liszt (1811-1886).

Né à Raiding, en Bohême, Franz Liszt fut un enfant prodige dont le père, intendant du prince Esterhazy, sut encourager la vocation. Elève de Czerny, puis de Salieri, il commença à se produire comme virtuose en 1822. On peut dire que dès lors ne cessèrent plus pour lui les tournées à travers l'Europe. « Vagabond infatigable », ainsi que l'appelait Berlioz, il eut au concert des succès prodigieux et jusqu'à la fin de sa carrière, ne cessa de connaître ces triomphes qui consacraient l'un des plus grands pianistes de tous les temps. Compositeur, il reçut de Berlioz la révélation de la musique descriptive et toute son œuvre en fut influencée.

D'une nature généreuse, d'un esprit large et cultivé, sensible à tous les arts, en relations avec toute l'élite européenne, il réserva à ses amis, à Berlioz et à Wagner en particulier, toute l'influence dont il pouvait disposer en faisant connaître leurs œuvres. Devenu en 1847 maître de chapelle du duc de Weimar, il trouva auprès de celui-ci un appui sans réserve et l'encouragement le plus précieux dans ses efforts pour initier le public aux tendances nouvelles.

Sa vie sentimentale fut orageuse, marquée par son amitié avec la Comtesse d'Agoult (en littérature Daniel Stern) et la princesse de Wittgenstein. A la veille même de se marier avec celle-ci, après l'avoir attendue quinze ans, il dut y renoncer. Il renonça en même temps au monde et reçut les ordres mineurs en 1864. L'abbé Liszt mena dès lors une vie austère consacrée à ses œuvres de musique religieuse. Il séjourna alternativement à Weimar et à Bayreuth où l'attirait son amitié pour Wagner marié à sa fille Cosima. C'est à Bayreuth qu'il mourut et fut enterré.

☆

Principales œuvres. — Pour piano : Etudes ; Années de Pèlerinage ; Rhapsodies hongroises ; Transcriptions. Pour orchestre : Douze poèmes symphoniques ; Dante-Symphonie ; Faust-Symphonie. Musique religieuse : Psaumes ; Messe en Ré majeur. Oratorios : La Légende de Ste Elisabeth ; Christus.

☆

Caractère général de l'œuvre. — Liszt, incompris de ses contemporains qui ont vu en lui le grand virtuose et le grand chef d'orchestre, mais n'ont vu que cela, sans discerner tout ce que sa musique instrumentale ou ses oratorios contenaient de possibilités nouvelles, a en réalité, avec Berlioz,

un rôle prépondérant dans l'évolution de la musique vers la conception moderne. Il est certain que Wagner lui doit beaucoup sans qu'il soit possible de déterminer avec précision ce qu'il lui a emprunté.

De même que Berlioz, Liszt pense en poète plus qu'en musicien et n'écrit pas la musique pour la musique ; elle est toujours la résultante d'une idée poétique, littéraire ou philosophique, d'une impression visuelle, d'un souvenir historique, etc. Allant plus loin que Berlioz qui poursuivait seulement un but dramatique, Liszt, plus idéaliste, plus intellectuel, voit dans la musique l'interprète des pensées les plus diverses et les plus subtiles et en fait « l'agent universel d'expression ».

Cette conception de la musique implique une liberté absolue de la forme. La matière musicale elle-même prend un autre aspect : aux thèmes mélodiques bien dessinés se substituent souvent des phrases courtes, entrecoupées, chargées d'accents rythmiques ou harmoniques ; sans cesse changeantes, sans cesse variées, elles prétendent s'adapter aux infinies nuances de la pensée toujours en mouvement elle-même.

Pour préciser l'idée ou l'impression qui a provoqué l'expression musicale, Liszt utilise le principe du programme. Cependant cette précision ne peut être malgré tout que très relative ; elle indique seulement à l'auditeur l'idée générale de l'œuvre sans pouvoir lui rendre perceptible le sens que le musicien attache à chaque phrase, à chaque accent particulier. Trop chargée de symbolisme, cette musique dépasse son but, mais elle crée au point de vue mélodique, rythmique, harmonique, orchestral, un langage nouveau dont les hardiesses et les découvertes ouvrent la voie aux modernes.

Musique pour piano. — *Etudes* (6 Etudes de bravoure, 12 Etudes transcendantes). Par les difficultés qui y sont accumulées, elles constituent le plus haut degré de la technique du piano. Elles réalisent des combinaisons sonores qui ne paraissaient pas possibles jusqu'alors et étendent considérablement les ressources de l'instrument. Mais ce ne sont pas simplement des exercices de virtuosité ; la matière en est assez musicale pour devenir expressive et la plupart portent un titre qui donne à cette virtuosité un but descriptif *(Feux-Follets, Paysage,* etc.).

Années de pèlerinage. — Recueil de pièces pour piano composées pendant les séjours de Liszt et de la comtesse d'Agoult en Suisse et en Italie. Liszt y a traduit ses impressions profondes en face de la nature *(Au bord d'une source, les Cloches de Genève, le Lac de Wallenstadt,* etc.) et aussi les émotions que soulèvent en lui la rencontre du souvenir de certains personnages *(La Chapelle de Guillaume Tell)* ou bien encore la lecture d'une poésie *(Sonnets de Pétrarque)*, la vue d'un tableau. Certaines contiennent donc des éléments descriptifs ; les autres sont des développements lyriques d'inspiration romantique. La forme en est libre, avec des mouvements variés. L'écriture pianistique est beaucoup plus chargée que celle de Chopin, avec de nombreux traits de virtuosité et une recherche constante de la sonorité qui est, chez Liszt, une préoccupation beaucoup plus grande que celle de la ligne mélodique. Celle-ci reste assez sèche.

Rhapsodies hongroises. — Bien qu'elles ne tiennent qu'une place secondaire dans l'œuvre de Liszt, ce sont les pages les plus connues. Le maître s'y est inspiré de la musique tzigane, très colorée, très caractéristique par ses successions mélodiques et ses rythmes. Il s'y trouve à l'aise pour

se livrer à ses dons d'improvisateur et il y enveloppe de sa brillante technique les thèmes originaux du folklore bohémien. L'exécution en est fort difficile.

Poèmes symphoniques. — Ce terme fut employé pour la première fois pour désigner ces compositions dans lesquelles il semble, tout d'abord que Liszt n'ait fait que reprendre l'idée de la Symphonie fantastique de Berlioz, où un programme préliminaire détermine la signification générale de l'œuvre. En réalité, il existe des différences assez profondes entre les deux conceptions. Différence d'inspiration, la symphonie fantastique est une véritable intrigue dramatique ; les Poèmes sont des développements lyriques. Différence de plan : plusieurs parties ou tableaux dans la Symphonie ; une seule partie dans les Poèmes.

Nulle intention descriptive, pittoresque, dans le programme qui ne suggère que des éléments d'ordre psychologique ; la musique développe l'idée essentielle qui s'en dégage. Exemples : l'*Héroïde funèbre*, inspirée par la révolution de 1830 peint « la désolation qui s'abat sur les décombres et les majestés qui se répandent sur les ruines ».

Les *Préludes* d'après le poème de Lamartine, ont pour idée essentielle la « continuité de la vie humaine sous ses aspects changeants », etc.

Si parfois des éléments descriptifs apparaissent, ils ne sont que passagers et secondaires, employés seulement pour préciser quelque détail indiqué par le texte littéraire.

Liszt rejette dans les *Poèmes* le cadre traditionnel de la symphonie ; ils ne comprennent qu'un seul morceau avec des épisodes de mouvements différents et le plan tonal en est entièrement libre. Mais cette liberté n'exclut cependant pas une certaine construction. Liszt respecte le principe de l'exposition et de la récapitulation. En outre, des thèmes cycliques qui réapparaissent sous des aspects très différents, forment la trame du développement et en relient les diverses parties, assurant ainsi l'unité de l'œuvre. La grande variation, telle que l'avait conçue Beethoven, est employée très fréquemment. Liszt se considère d'ailleurs comme le continuateur de Beethoven dans l'évolution des formes.

Dante-Symphonie et *Faust-Symphonie* ne sont pas classées comme poèmes symphoniques parce qu'elles comprennent plusieurs parties.

Inspirées par la Divine Comédie, de Dante, et le Faust, de Gœthe, elles symbolisent et dégagent le caractère essentiel de ces deux chefs-d'œuvre.

Les deux parties de Dante-Symphonie correspondent au Purgatoire et au Paradis de la Divine Comédie ; chacune des parties de Faust-Symphonie caractérise un des personnages : Faust, Marguerite, Méphisto.

Liszt y fait un emploi ingénieux des thèmes cycliques et réussit à donner, surtout dans Faust, un puissant raccourci du drame.

Oratorios. — Dans l'oratorio comme dans la musique instrumentale, le maître apparaît comme un novateur et c'est grâce à lui que s'introduisent dans ce genre l'emploi du leit-motiv et de la mélodie continue, celle-ci supprimant la distinction entre le récit et l'air pour se maintenir dans une sorte de déclamation participant à la fois de l'un et de l'autre.

Les deux oratorios de Liszt sont très différents d'inspiration et de forme. La *Légende de Ste Elisabeth* comprend une succession de tableaux très divers et violemment opposés où le souci de la couleur, l'élément théâtral et dramatique l'emportent sur la prière. Mais certaines pages

pleines de mysticisme et l'utilisation comme leit-motiv de chants grégoriens dont le sens liturgique est intégralement respecté donnent à l'œuvre son caractère sacré. *Christus* comporte encore des éléments pittoresques et dramatiques, mais le mysticisme, le caractère presque rituel dominent. On y suit l'évolution de la pensée religieuse de Liszt de plus en plus détaché du monde et s'abîmant dans la contemplation de Dieu. Divisé en trois parties et écrit sur des paroles empruntées aux livres saints, il est presque liturgique en certaines pages.

Psaumes. — Ils expriment souvent les propres émotions du compositeur et sont parfois pleins de lyrisme et de pathétique. Selon le principe du genre, les chœurs reprennent la partie du solo ou lui répondent.

Messe. — Comme celle de Beethoven, elle traduit dramatiquement les symboles du texte plus qu'elle ne se soucie de suivre les détails liturgiques. C'est presque un poème symphonique avec chœurs. On y rencontre des thèmes cycliques.

TEXTES

De George Sand, grande amie de Liszt qui fit chez elle, à Nohant, un séjour prolongé, avec la comtesse d'Agoult :

« Au dessous de la fenêtre d'où le rideau de verdure des tilleuls m'apparaît, est la fenêtre d'où partent ces sons que l'univers voudrait entendre et qui ne font ici de jaloux que les rossignols. Artiste puissant, sublime dans les grandes choses, toujours supérieur dans les petites, triste pourtant et rongé d'une plaie secrète. Homme heureux, aimé d'une femme belle, généreuse et intelligente. Quand Franz joue du piano, je suis soulagée. Toutes mes peines se poétisent, tous mes instincts s'exaltent ».

(G. Sand, Journal de Piffoël).

De Clara Wieck qui devint la femme de Schumann :

« Liszt ne peut être comparé à aucun autre virtuose ; il est seul de son espèce. Il provoque l'effroi et l'étonnement et c'est un artiste très aimable. Son attitude au piano ne peut pas se décrire ; il est original ; il sombre devant l'instrument. Sa passion ne connaît aucune limite. Il blesse souvent le sentiment du beau, parce qu'il déchire la mélodie. Son esprit est grand ; on peut dire de lui : son art est sa vie. »

(Clara Wieck, Journal).

« J'ai consacré ma vie à un homme que j'ai considéré comme un génie profondément clairvoyant dans son art. On l'a toujours considéré comme un fou, un charlatan, un virtuose exerçant son métier. Et moi j'attends patiemment le temps où on lui rendra justice. Ce jour n'est pas encore venu parce que pour le comprendre, aussi bien dans le monde des profanes que dans le cercle plus restreint et fermé du clergé, tous ont besoin d'arriver à un niveau où la civilisation européenne parviendra sans doute, mais qui n'est pas encore atteint. Moi aussi passe pour folle de prendre cet homme pour un génie, mais l'époque viendra où tous ceux qui douteront se sentiront élevés, annoblis, touchés au plus profond de leur âme par ses œuvres nobles, pures et respirant l'éternité. Ceux-là m'adresseront alors aussi leur petite bénédiction dans l'au-delà parce que j'aurai

reconnu de suite la grande âme dans le brillant et parfait homme — voici trente ans ».

(Caroline Wittgenstein, Lettre, 1877).

Liszt.

Rhapsodie hongroise N° 2 — *Polydor 95.424 N 30* ou *566.181 N 30.*
— N° 6 — *Gram. DB 381* ou *Odéon 123.852.*
— N° 11 — *Odéon 123.877* ou *Classic C 2067-70* (4 disques).
La Campanella : Rêve d'amour — *Odéon 123.843.*
Sonetto del Pétrarca N° 104 — *Polydor 95.203 N 30.*
Valse impromptu la b. majeur — *Polydor 95.525 N 30.*
Méphisto-Valse — *Gram. DB 2984 et 85.*
Funérailles — *Gram. DB 1848.*
St-François-de-Paule — *Col. LFX 684* ou *Lumen 3.06.006 A.*
St-François d'Assise — *Lumen 3.06.005 A.*
Concerto N° 1 mi b. maj. — *Polydor 66.750 à 51 N 30.*
Concerto N° 2 la maj. — *Odéon 123.855 à 57.*
Les Préludes — *Pathé PDT 18 et 19.*
Faust-Symphonie — *Pathé PDT 31 à 37.*

DEUXIÈME PARTIE

FIN DU XIXe SIÈCLE. — PÉRIODE CONTEMPORAINE

VIII

Wagner (1813-1883).

La vie de Wagner est un long roman et les principaux épisodes en sont trop intimement liés à l'œuvre même pour qu'on puisse les négliger.

Richard Wagner, né à Leipzig, passe son enfance dans un milieu passionné de littérature et d'art ; son oncle, qui en était l'animateur, étendait sa curiosité à tous les domaines, aussi bien à la musique qu'à la poésie, à la philosophie qu'à la philologie. C'est certainement à cette influence première que Wagner doit son culte pour l'art qui est un des traits fondamentaux de son caractère. Plus tard, il se trouve mis directement en contact avec le monde du théâtre, vu des coulisses, grâce à son beau-père qui était acteur. Avec son étonnant esprit d'observation, il se familiarise donc avec les procédés de mise en scène, avec leur mécanisme, et en constate les défauts ; il fait là son apprentissage de la technique dramatique. D'autre part, des influences variées le poussent tour à tour vers la peinture, la littérature, la philosophie ; il s'enthousiasme pour Homère et les drames grecs. Il acquiert ainsi une culture générale extraordinaire et laisse pressentir des aptitudes étonnantes pour tout... excepté pour la musique. C'est seulement à quinze ans, après une audition des symphonies de Beethoven, qu'il a la révélation de ce que peut être le langage musical et qu'il y voit le moyen incomparable d'exprimer le drame. De ce jour, il décide qu'il sera musicien. Il se met à l'étude de l'harmonie et après s'être d'abord buté contre ses règles sévères, après avoir découragé ses professeurs par l'extravagance de ses premiers essais de composition, il se résigne à se soumettre à cette discipline et en six mois devient maître de son art. Il a vingt ans.

Pour se créer une situation indépendante, il se fait chef d'orchestre dans différents théâtres, mais ils font tous successivement faillite. Acculé à la misère, il part pour Paris, sans argent, riche seulement de l'espoir d'y faire représenter les opéras qu'il a déjà écrits. Il s'y heurte à l'incompréhension du public, à l'influence néfaste de Meyerbeer. Après des mois de privations, il renonce à la lutte et rentre dans sa chère Allemagne qui lui est enfin accueillante et où il assiste au triomphe de ses deux opéras : *Rienzi* et *Le Vaisseau Fantôme*. Cette accalmie dure sept ans, pendant lesquels il dirige le théâtre royal de Dresde. En 1849, il est compromis

dans le mouvement révolutionnaire qui soulève la Saxe ; il n'a que le temps de passer la frontière et de se réfugier en Suisse où son exil se prolongera pendant douze ans. Cette période d'exil joue un rôle essentiel dans l'évolution Wagnérienne. Le maître se recueille, prend conscience de ses idées sur l'art et sur le drame, les précise dans de grands ouvrages théoriques, en particulier dans l'*Œuvre d'art de l'avenir* et *Opéra et drame*. Il écrit ensuite quelques-unes de ses plus grandes œuvres : *L'Or du Rhin*, *la Walkyrie* et *Siegfried*. Wagner vit en Suisse en pleine indépendance, avec un mépris magnifique des contingences de la vie matérielle : il se laisse entretenir par ses amis dont Liszt est l'un des plus chers et des plus dévoués. Toujours à court d'argent cependant, car il ne peut se passer de luxe, il est définitivement délivré de ce souci à partir de 1857, grâce à la générosité d'un de ses admirateurs, Otto Wesendonck, qui lui offre une retraite paisible dans un petit ermitage. Là, Wagner peut se livrer tout entier à la composition ; il y entreprend *Tristan et Yseult*. Mathilde Wesendonck, la femme d'Otto, est son inspiratrice ; un sentiment très tendre s'établit entre eux. Pour ne pas y céder et ne pas trahir son ami, Wagner s'enfuit brusquement en 1858 et va s'établir à Venise ; il y achève Tristan et met dans cette œuvre tout son désespoir. Wagner devait trouver l'apaisement et le bonheur quelques années plus tard en se mariant avec la fille de Liszt, Cosima, qui fut pour lui une collaboratrice précieuse. Il poursuit son travail avec acharnement. En 1861, il tente de nouveau de conquérir Paris avec *Tannhäuser* et échoue encore une fois. Rentré en Allemagne, il combat âprement pour imposer ses nouvelles conceptions de l'art dramatique. Enfin, après des alternatives diverses et grâce à la protection du roi Louis de Bavière, il parvient à faire connaître ses œuvres : *la Tétralogie*, *Parsifal*, *les Maîtres Chanteurs*. Par souscription, il réussit à faire édifier à **Bayreuth** un théâtre, conçu selon ses plans, qui devient un véritable temple de l'art wagnérien. Il y fait représenter ses drames avec toutes les innovations techniques que demande leur exécution parfaite et c'est après avoir ainsi assuré la continuation de son art qu'il meurt en pleine apothéose, reconnu par toute l'Allemagne comme un génie national.

★

Principales œuvres. — *Rienzi* (1840). *Le Vaisseau Fantôme* (1842). *Tannhäuser* (1845). *Lohengrin* (1847). *L'Anneau du Nibelung* ou *Tétralogie : L'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried, le Crépuscule des Dieux* (de 1854 à 1874). *Tristan et Yseult* (1859). *Les Maîtres Chanteurs* (1867). *Parsifal* (1882).

★

Caractère général de l'œuvre. — L'influence de Wagner dans l'évolution de l'art musical au XIXe siècle a été capitale et la personnalité du compositeur apparaît comme exceptionnelle, car il est non seulement un musicien, mais aussi un poète, un penseur, un dramaturge, un esthéticien.

En même temps qu'il écrivait ses grandes œuvres, Wagner prenait nettement conscience de ses idées sur l'art et en particulier sur le drame musical en les formulant dans ses divers traités mis au point pendant son exil en Suisse.

Du monde d'idées de toutes sortes contenues dans ces ouvrages, les plus essentielles peuvent se résumer ainsi :

1° Le but du drame musical est l'expression de « l'éternel humain », c'est-à-dire des sentiments élémentaires mais impérieux et éternels qui dominent l'homme et le font agir. C'était déjà la conception de la tragédie grecque et Wagner la reprend en réalisant son drame musical, « œuvre d'art intégrale », parce que tous les arts : poésie, musique, danse, s'y réunissent pour obtenir le maximum d'expression et de beauté.

2° Le sujet du drame doit être emprunté à la légende, au mythe (également comme dans le théâtre grec), parce que le mythe, créé par l'imagination populaire, est connu de tous, donc est intelligible à tous et contient ces grands sentiments primitifs de l'éternel humain.

3° Le drame aura une double signification : sous l'action extérieure qui déroule son intrigue, se cache un sens philosophique dans lequel Wagner a symbolisé son idéal. Celui-ci a varié plusieurs fois, passant de l'idéal chrétien à l'athéisme le plus complet et de l'optimisme au pessimisme, sous l'influence des doctrines de Schopenhauer en particulier et de Feuerbach [1], mais à travers ces variations, deux idées persistent dans toutes les œuvres : celle du renoncement et celle de la rédemption par l'amour, qu'il soit humain ou divin.

4° Tous les éléments du drame, au lieu d'être considérés séparément avec prédominance de l'un sur l'autre comme dans l'ancien opéra, doivent au contraire s'harmoniser, se compléter, s'équilibrer pour concourir à la réalisation de l'œuvre d'Art. Donc :

A) Recherche de l'union parfaite de la musique et de la poésie.
B) Equilibre entre la voix et l'orchestre.

Structure du drame. — L'œuvre est précédée soit d'une **Ouverture** (Tannhäuser, les Maîtres chanteurs) indépendante, soit d'un **Prélude** symphonique s'enchaînant sans interruption avec l'acte suivant. Les ouvertures ne s'éloignent pas sensiblement du plan de l'ouverture beethovenienne, avec exposition, partie centrale et réexposition. Les thèmes sont empruntés à l'œuvre elle-même ainsi que ceux des préludes. Il y a également un prélude avant chaque acte. Tous ces morceaux sont des symphonies dramatiques destinées à préparer l'action et à la faire pressentir. Wagner y atteint une très grande puissance. L'ouverture des Maîtres chanteurs, en particulier, est à elle seule un chef-d'œuvre.

Emploi de la mélodie continue ; les scènes s'enchaînent les unes aux autres sans transition. Plus d'airs de coupe déterminée. **Suppression des ensembles :** duos, trios, etc., car la vérité dramatique ne peut admettre, sauf de très rares exceptions, que plusieurs personnages s'expriment en même temps. Les chœurs sont tolérés lorsqu'il s'agit du sentiment collectif d'une masse.

L'action est mimée sur la scène et c'est cette mimique qui, pour Wagner, constitue la **danse** telle que l'entendaient les Grecs, c'est-à-dire l'art du geste et des attitudes exprimant des sentiments. Il n'y a donc pas de **ballets.**

Cette action mimée reçoit une double traduction :

---

1. Philosophes allemands.

1° Par la **poésie** qui précise l'action et qui doit être aussi simple, aussi vivante que possible, débarrassée de tout ce qui peut l'alourdir et cherchant au contraire à n'employer que des mots véritablement expressifs, suggérant l'émotion. 2° Par la **musique** qui exprime la vie intérieure des personnages. La mélodie vocale et l'orchestre qui assurent cette seconde traduction ont respectivement un rôle bien déterminé.

La **mélodie vocale** forme le lien entre la parole et la symphonie. Elle participe de la poésie, car elle en suit le rythme et renforce la sonorité expressive de la parole. Elle se prolonge dans l'orchestre dont elle engendre l'harmonie. Elle n'est le plus souvent qu'une sorte de mélopée, de déclamation récitative qui se transforme parfois en phrases mélodiques. Sauf quelques très rares exceptions (lied du Printemps, dans la Walkyrie, par ex.), elle ne prend jamais — dans les œuvres de la maturité — le caractère d'une véritable mélodie. Elle comporte de grands intervalles de déclamation qui lui donnent une emphase souvent reprochée.

L'**orchestre** est chargé de « dire ce que la parole est impuissante à exprimer » : toutes les nuances de la vie intérieure des personnages, les sentiments qui s'agitent dans leur inconscient et qui déterminent leurs actes ; et aussi leurs souvenirs et leurs pressentiments. L'orchestre commente également l'action extérieure, les attitudes des acteurs ; il établit le « décor sonore » de certaines scènes.

La trame de cette symphonie continue est formée par les différents leit-motiv.

Le **leit-motiv** — Wagner en fait un emploi systématique à partir de Lohengrin — s'inspire du rappel de thèmes caractéristiques dont Berlioz s'était servi dans la Symphonie fantastique. A chacun de ces thèmes s'attache une signification symbolique précise et le motif se reproduit à travers l'œuvre chaque fois que ce symbole doit être rappelé [1]. Mais Wagner développe et amplifie considérablement cet emploi du leit-motiv et son rôle psychologique.

Les rappels de thèmes ne se présentent pas sous la forme primitive, comme dans l'œuvre de Berlioz. Ils subissent toutes sortes de transformations mélodiques, rythmiques, harmoniques, qui permettent d'en faire le principe même du développement symphonique. Très nombreux dans chaque œuvre, ils se combinent, s'enchevêtrent, se superposent, de façon à former presque entièrement à eux seuls la matière de la symphonie.

Chaque leit-motiv se rapportant à un élément essentiel de la vie intérieure et de la destinée des personnages, l'emploi de ces thèmes permet de figurer toute la complexité de cette vie intérieure, mouvante, changeante, faite souvent de sentiments simultanés et contradictoires, de réminiscences, de pressentiments, d'impressions fugitives. Grâce au leit-motiv, il est possible de « relier le présent au passé et à l'avenir » en groupant des éléments qui appartiennent à ces trois stades.

Tout cela ne peut être dit par la parole, mais la musique s'adressant directement à notre sensibilité peut lui faire percevoir tous ces mouvements d'âme des personnages. De plus l'orchestre peut être le commen-

---

1. Le leit-motiv peut symboliser le caractère d'un personnage, ou bien un sentiment particulier, une circonstance, un objet même, etc.

tateur de l'action qui se déroule sur la scène et fait pressentir à l'auditeur les évènements qui vont suivre ; il joue le rôle du chœur dans la tragédie antique.

Wagner n'a pas réalisé du premier coup sa conception du drame musical dont il n'a pris conscience d'ailleurs que peu à peu.

Rienzi, sur un sujet historique, est entièrement construit sur le modèle du grand opéra selon Meyerbeer. C'est à partir du *Vaisseau Fantôme* que commence l'évolution. Wagner écrit lui-même le livret de son œuvre en lui donnant sa signification symbolique, mais s'il entrevoit déjà le but qu'il veut atteindre, il n'a pas encore créé tous les moyens d'y parvenir. Dans le Vaisseau comme aussi dans *Tanhäuser*, il y a de nombreuses réminiscences de l'opéra ; bien que la division des actes en morceaux ait disparu, on reconnaît encore nettement ces derniers. La mélodie vocale se détache de l'orchestre ; les leit-motiv n'interviennent que passagèrement ; certaines recherches du pittoresque, du fantastique, se rattachent directement au romantisme.

Lohengrin est le premier véritable drame musical et les autres œuvres sont ensuite de plus en plus dépouillées de ce qui peut rappeler l'ancien opéra, de plus en plus chargées d'éléments nouveaux.

Influence de Wagner. — Elle a été profonde et mondiale. Malgré les discussions passionnées qu'il a soulevées, malgré l'hostilité qu'il a rencontrée, particulièrement en France, cet art s'est imposé à de nombreux musiciens de tous pays.

Wagner a complètement bouleversé la tradition de l'opéra, non seulement dans sa structure, mais aussi en élevant singulièrement le niveau du drame musical qui, de simple divertissement qu'il était, devient une œuvre d'une haute portée philosophique et sociale.

D'autre part, Wagner est, avec Berlioz et Liszt, le créateur d'un nouveau langage musical plus subtil, plus complexe, plus apte à traduire les nuances de la sensibilité moderne dans ce qu'elle a de plus raffiné.

L'harmonie s'écarte de l'harmonie classique de Rameau, admet des dissonances non tolérées jusqu'alors, substitue le chromatisme au système diatonique et se prête ainsi à toute une gamme de couleurs nouvelles La trame symphonique devient une polyphonie où les différentes parties acquièrent une indépendance toujours plus grande. La mélodie vocale tend à se subordonner à la poésie et le rôle de l'orchestre devient prépondérant. L'instrumentation, elle aussi, se développe, s'enrichit de nouveaux timbres.

Cependant le théâtre de Wagner n'est pas sans prêter à la critique.

Loin d'être accessible à tous, il ne l'est qu'à une minorité. C'est qu'une œuvre de Wagner, pour être comprise à fond, demande à être étudiée au préalable à fond. Le système des leit-motiv, si séduisant au premier abord, est assez complexe pour qu'il soit impossible à un auditeur d'en suivre le jeu dans tous ses détails et dans sa pleine signification s'il ne connaît parfaitement la partition. Par contre, le retour trop prévu des thèmes qui reviennent infailliblement à chaque allusion du texte finit par apparaître comme trop mécanique. L'union parfaite des trois arts demeure d'une réalisation difficile et il faut vraiment des conditions d'exécution exceptionnelles, telles qu'elles existent à Bayreuth, pour que le drame musical échappe à certaines erreurs de l'opéra.

A Bayreuth, en effet, la salle est construite dans les meilleures con-

ditions au point de vue de l'acoustique. L'orchestre est dissimulé sous la scène, de telle sorte qu'il ne s'interpose pas entre les chanteurs et le public. Ainsi arrive-t-on à ce qu'il ne couvre pas les voix et à ce que soit réalisé cet équilibre entre les voix et les instruments sans lequel une œuvre de Wagner perd son véritable sens. Une machinerie très perfectionnée permet la mise en scène de décors parfois extrêmement compliqués.

On a également reproché à Wagner la perpétuelle emphase de sa déclamation, la longueur de certains développements symphoniques.

TEXTES

Un portrait de Wagner par Liszt, à qui l'unissait une profonde amitié :

« Wagner m'attendait au débarcadère et nous nous sommes quasi étouffés d'embrassements. Il a parfois comme des cris d'aiglon dans la voix. En me revoyant, il a pleuré et ri et tempêté de joie durant au moins un quart d'heure... Vingt fois dans la journée il m'est sauté au cou, puis il se roulait par terre, caressant son chien Peps et lui disant des sottises tour à tour, crachant sur les Juifs qui sont pour lui un terme générique, d'un sens très étendu. En un mot, une grande et grandissime nature, quelque chose comme un Vésuve en train de feux d'artifice, lançant des gerbes de flammes et des bouquets de roses et de lilas ».

(Lettre de Liszt à la Princesse de Wittgenstein)
(3 juillet 1853).

Quelques idées de Wagner sur le drame grec et le drame musical :

« ... Je me demandais quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un invincible respect, et, afin de ne point m'aventurer trop dans l'examen de cette question, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. J'y rencontrai d'abord l'œuvre artistique par excellence, le drame dans lequel l'idée, quelque sublime, quelque profonde qu'elle soit, peut se manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible. Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que 30.000 Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchions le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre la plus parfaite et la seule vraie. Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles et après avoir saisi la relation qui existe entre la plastique et la mimique, j'examinerai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété. Je reconnus en effet que, précisément là où un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt avec la plus rigoureuse exactitude la sphère d'action de l'autre : que, conséquemment, par l'union intime de

ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus saisissante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément... »

(Lettre à Berlioz).

L'incompréhension à laquelle se heurtait Wagner le remplissait d'amertume :

« Ce qui me peine le plus dans ma situation actuelle, ce n'est ni l'exil, ni les inconvénients qui en résultent, mais bien la constatation de l'incroyable sécheresse du cœur humain dont on ne se fera jamais une idée suffisante. Moi qui ne vis que pour souffrir ou pour créer, je ne puis comprendre pourquoi je suis un objet constant de persécution jalouse et venimeuse ».

(Wagner, 6 Février 1859).

Quelques littérateurs en France : Baudelaire, Th. Gautier, G. de Nerval, pressentirent son génie.

« Par vous, j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indescriptible et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique et plus tard, en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage. Il me semblait que cette musique était la mienne et que je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, ne sait pas la musique... Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand et cela pousse au grand. J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la nature et la solennité des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué... J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre. Autre chose encore : j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre : c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me sentir pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle et qui ressemble à celle de monter en l'air ou de rouler dans la mer... Enfin j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même, d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri de l'âme montée à son paroxysme ».

(Ch. Baudelaire, Lettre à Wagner, 1860).

Disques

Wagner.

Vaisseau Fantôme : Ouverture — *Decca GAG 1683* et *84.*

Tannhauser : enregistrement complet en allemand (Bayreuth) — *Col. LFX 112 à 12*

Lohengrin : Chantez sa louange – Chœur — *Polydor NSKB 2050 N 30.*
Dieu du ciel en qui j'ai foi. — — —
Déjà se perd leur voix — *Polydor NSKB 2052 N 30.*
Ma confiance en toi s'est montrée — *Polydor NSKB 2053 N 30.*

Récit du Graal — *Polydor NSKB 2049 N 30.*

Marche des fiançailles — *Col. D 150 19.*
Rêve d'Elsa — *Odéon 171.033.*

La Walkyrie : La Chevauchée — *Col. 2017.*
Siegmund, suis-je — *Pol. NSKB 2047 N 30.*
O glaive promis pour mon père — *Col. LFX 220.*
Duo du printemps — *Polydor NSKB 2048 N 30.*
Incantation du feu — *Odéon 123.728.*

Siegfried : Chant de la forge — *Col. LFX 844.*
Murmures de la forêt — *Col. 2014.*
Chant de l'acier — *Polydor NSKB 2054 N 30.*

Siegfried-Idyll — *Gram. DB 6668 et 69.*

Crépuscule des Dieux : Marche Funèbre — *Col. LFX 246.*

Tristan et Yseult : enregistrement complet en allemand (Bayreuth) — *Col. 2187 à 2206.*

Les Maîtres Chanteurs : Ouverture — *Col. D. 15018 et 19.*

Parsifal : Scène du Graal — Col. *L. 2008 à 2010.*

IX

L'ÉCOLE RUSSE

La seconde moitié du XIXe siècle a vu naître dans certains pays qui, depuis des siècles, étaient tributaires des écoles française, allemande ou italienne, un mouvement en faveur d'une musique nationale rénovée par le folklore, c'est-à-dire par les chants et les danses populaires.

Parmi ces écoles étrangères, l'une d'entre elles, l'école russe, doit être étudiée tout particulièrement et dès maintenant parce qu'elle a joué un rôle important dans l'évolution de la musique moderne.

★

Les origines lointaines de l'école russe surgie brusquement au milieu du XIXe siècle doivent être cherchées dans la musique populaire. Ce folklore est d'une richesse incomparable, car il semble que le peuple russe, plus que tout autre, ait toujours eu cet instinct musical qui le conduit à traduire toutes ses émotions et tous ses sentiments par ses danses et des chants d'une inspiration directe et spontanée puisqu'elle est celle de paysans incultes qui éprouvent le besoin d'étaler naïvement leurs joies les plus vives comme leurs misères intimes, leurs plus noires préoccupations, leurs querelles et tous les menus incidents de la vie familière.

Tous ces chants ont pour caractère commun un réalisme impitoyable qui en fait des documents psychologiques de premier ordre. Déjà fort intéressants à ce point de vue, ils le sont plus encore par la saveur toute particulière de leurs mélodies tout à fait en dehors de nos habitudes tonales et rythmiques, influencées par l'Orient tout proche et bâties très souvent sur les échelles musicales de l'antiquité. Le mérite de l'école russe du XIXe siècle est d'avoir puisé dans ce fonds national si typique les principes et les éléments d'œuvres dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre.

A une époque où sévissait le style de Rossini et de Meyerbeer, deux artistes, **Glinka** (1804-1857) et **Dargomyzski** (1813-1869), entreprirent de rénover l'opéra et de créer un opéra national où revivraient la musique, la mentalité, les mœurs, l'histoire russes. Sans autre guide que leur intuition, à force de conviction et de génie, ils provoquèrent cette renaissance. Liberté d'invention et de formes, amour de la vie et de la sincérité, mépris du succès facile, telles étaient leurs principales directives dont *la Vie pour le Tzar* (1836), de Glinka, et *la Roussalka* (1856) de Dargomyzski furent des essais de mise en pratique. Bien que ces musiciens n'aient pas pleinement réussi dans cette tentative, leurs efforts ne restèrent pas inu-

tiles puisqu'ils déterminèrent ceux de tout un groupe connu sous le nom de « groupe des Cinq » et réunissant **Moussorgski** (1830-1881), **Borodine** (1834-1887), **César Cui** (1835-1918), **Balakirew** (1837-1910), **Rimsky-Korsakow** (1844-1908).

Reprenant les conceptions de Glinka et de Dargomyzski, les Cinq, raillés et méprisés par leurs contemporains, réalisèrent une renaissance musicale qui a fait de l'école russe une des plus hardies et une des plus riches.

Le caractère essentiel de cette école est le réalisme avec lequel l'artiste s'attache à traduire son sujet par des notations musicales d'ordre psychologique où ses facultés d'observation jouent le premier rôle.

Une telle musique demande nécessairement un texte ou tout au moins un programme très précis écartant les développements trop lyriques mais accumulant au contraire des éléments qui appellent des notations caractéristiques. Elle suppose également la liberté dans les formes et dans le rythme, puisque l'expression change à tout moment. Enfin elle emprunte aux chants populaires ses successions mélodiques, ses tonalités, ses rythmes et prend ainsi son caractère national. Le groupe des Cinq n'a pas été sans subir l'influence de Liszt en ce qui concerne les poèmes symphoniques et de Wagner pour l'opéra.

César Cui est la personnalité la moins forte et la moins originale du groupe, bien que son œuvre soit considérable et variée.

Borodine n'a laissé qu'un seul opéra, *Le Prince Igor*, dans lequel s'intercalent les fameuses *Danses Polovtsiennes*. C'est une œuvre pleine de couleur où les thèmes nationaux sont utilisés avec une grande habileté. Mort très jeune, Borodine n'a laissé en outre que deux symphonies de forme classique, des mélodies, deux quatuors et un poème symphonique « *Dans les Steppes de l'Asie Centrale* ».

Balakirew s'inspire uniquement de la chanson populaire enrichie par une instrumentation prestigieuse et par les harmonies orientales. Il fut le maître écouté de toute une génération. De lui, nous avons entre autres un opéra : *Russiâ*, des *Ouvertures* sur des thèmes russes et surtout un très beau poème symphonique, *Thamar*.

Rimsky-Korsakow a mêlé lui aussi largement l'art de l'Orient à son œuvre qui est considérable : des opéras, la *Nuit de Mai*, *Snegourotchka*, *la Fiancée du tsar*, *le Coq d'Or*, *Sadko* ; des poèmes symphoniques : *Shéhérazade*, *Antar* et une quantité de mélodies vocales.

Moussorgski est incontestablement le plus génial des Cinq et aussi peut-être le plus national. Très différent des autres membres du groupe qui ont, malgré tout, subi des influences diverses, il a uniquement le souci de la représentation directe et réaliste du sujet qui l'inspire. Sans presque aucune éducation technique (il fut d'abord lieutenant de la Garde), guidé seulement par son intuition, il a su mieux que nul autre faire parler les pauvres paysans, les faibles et les déshérités dont les émotions, les impressions et celles qu'ils éveillent se traduisent aussitôt pour lui en notations musicales. Incapable d'écrire lorsqu'il n'est pas soutenu par un texte ou par une succession d'images précises, il a le mépris absolu de la musique pure, mais lorsque son sujet lui fournit l'atmosphère nécessaire, il exprime musicalement la vie avec une force et une vérité très émouvantes. C'est surtout dans la transposition rythmique des gestes et des mouvements que Moussorgski trouve le fonds d'inspiration de sa musique instrumentale qui devient en quelque sorte « graphique ».

Une des pièces pour piano, *Tableaux d'exposition*, est particulièrement caractéristique à cet égard ; de même, les poèmes symphoniques : la *Nuit sur le Mont Chauve*, composé sur les données fantastiques d'une nuit de sabbat, et un *Intermezzo* inspiré par une troupe de paysans piétinant péniblement sur la neige.

Les pièces vocales ont, pour la plupart, un caractère nettement populaire, tant par les sujets et les types mis en scène que par les éléments empruntés au folklore. Le musicien s'y applique à la notation exacte du langage parlé, mise au service d'un texte dans lequel l'émotion est concentrée avec son maximum d'intensité, de telle sorte que chaque mot ou presque est émouvant en lui-même. C'est là que l'on sent le mieux combien Moussorgski était pitoyable à la misère humaine.

Sans Soleil, *Chants et Danses de la Mort*, sont parmi les plus significatives. Les *Enfantines* ou la *Chambre d'enfants*, d'un esprit bien différent, renferme une suite de petits drames ou de petites comédies. Le musicien s'est vraiment refait une âme d'enfant pour noter avec autant d'ingénuité les inflexions fantasques, ces gestes et ces sentiments primitifs.

Dans son opéra *Boris Godounow* (1874), d'après un texte de Pouchkine, il atteint la plus grande puissance de son génie expressif. Toutes les caractéristiques de son style s'y réunissent pour donner scrupuleusement la traduction de ce drame vrai, fort et simple et pour procurer d'un bout à l'autre l'illusion de la vie à la fois dans l'ensemble par la façon dont sont amenées et traitées les différentes scènes et dans le détail par la minutieuse et géniale transposition de la parole en musique.

Moussorgski, génie intuitif s'il en fut, a eu une influence directe sur Debussy qui trouva en lui, après une lecture de Boris Godounow, la révélation d'un art complètement opposé à l'esthétique wagnérienne qu'il avait profondément admirée jusqu'alors.

Après le groupe des Cinq, **Tchaïkowsky** (1840-1893), **Rubinstein** (1830-1894), **Glazounow** (1865-1936), subirent plus ou moins l'influence allemande.

Mais l'école russe retrouvera toute son originalité et son influence dans la musique moderne avec **Igor Strawinsky.**

DISQUES.

Ecole russe :

GLINKA. — Trio pathétique — *OL 34 et 35.*

DARGOMYZSKI. — Roussalka — *Gram. DB 1530.*

BORODINE. — Danses polovtsiennes — *Gram. DB 3232 et 33* ou *Polydor 566.082 et 83N30.*
Dans les steppes de l'Asie Centrale — *Col. 12.534* ou *Polydor 566.005 N 30.*

RIMSKY-KORSAKOW. — Capriccio Espagnol — *Col. SL 117 et 118* ou *Odéon 123.625.*
Le coq d'or : (Introduction — *Polydor 566.007 N 30* —
(Cortège de Noces — *Polydor*.....
Le Tsar Saltan : Introduction acte II — *Polydor 566.083 N30.*
Le vol du bourdon — *Polydor 566.026 N 30.*
Chant hindou : *Odéon 166.018* ou *Col. LFX 336.*
Shéhérazade — *Gram. DB 2522 à 27.*
La grande Pâque russe — *Gram. W 1042 et 43.*

MOUSSORGSKY — Boris Godounow — *Gram DB 934 - 1532 - 3464 - 900.*
Chants et danses de la mort — *Gram. DB 1511.*
Foire de Sorotchinsky : Gopak — *Polydor 566.026 N 30.*
Une nuit sur le Mont chauve — *Polydor 566.006 N 30* ou *Col BFX 74*

X

L'ÉCOLE FRANÇAISE

L'école française de la fin du XIXe siècle a été extrêmement brillante. Pendant cette période où le wagnérisme s'imposait avec tant de force, tout en soulevant des controverses passionnées, les musiciens français surent conserver à notre art ses traditions nationales, et si la plupart d'entre eux subirent l'influence du maître allemand, ce ne fut jamais au point de s'asservir entièrement à ses conceptions.

Des tendances très diverses se manifestent pourtant dans cette école, Tandis que des compositeurs tels que Gounod, Bizet, Saint-Saëns. Massenet, maintenaient l'originalité de notre style sans presque rien changer aux anciennes formes, César Franck et ses disciples rénovaient la musique instrumentale, en particulier, selon de solides principes de construction appuyés sur la tradition beethovénienne, sans négliger pour cela les acquisitions nouvelles du langage musical.

Presque en même temps également, mais dans un sens tout à fait différent, d'autres musiciens, Fauré, Debussy, Ravel, etc., évoluaient vers la liberté la plus absolue, une technique entièrement nouvelle, préparant ainsi la jeune génération contemporaine.

★

1° GOUNOD, SAINT-SAËNS, BIZET, MASSENET

Gounod (1818-1893).

Grand prix de Rome à 21 ans, il eut une jeunesse traversée de crises religieuses et resta toujours profondément croyant, mais avec un certain fonds de sensualité.

Certaines de ses œuvres, devenues depuis si populaires, ne furent accueillies qu'avec réserve lorsqu'elles parurent.

★

Principales œuvres. — *Faust* (1859), opéra. *Mireille* (1864) op.-comique. *Rédemption* (1883) ; *Mors et Vita* (1885) ; *Messe de Ste Cécile* (1855).

★

est celui d'un oratorio, mais l'ouvrage est fait pour être représenté sur la scène et il est traité en style d'opéra.

Oratorios. — Les véritables oratorios, sans mise en scène, ont eux aussi un style théâtral et le véritable sentiment religieux y fait défaut.

Bizet (1838-1875).

Georges Bizet, prix de Rome à dix-huit ans, mort à trente-sept ans, a écrit pendant cette existence si courte, toute remplie par le labeur, deux chefs-d'œuvre : l'*Arlésienne* et *Carmen*.

« Loyal et sincère, aimable et joyeux garçon, ayant l'amour de la franchise, lui, la jeunesse, la sève, la gaîté, la bonne humeur faites homme [1] », il a mis dans sa musique la force, la santé, la vie ardente qui étaient en lui. Pourtant incompris au moment où parurent ses ouvrages, il est maintenant considéré comme un des meilleurs représentants de l'école française.

★

Principales œuvres. — Opéras : *les Pêcheurs de perles, la Jolie Fille de Perth.* Musique de scène pour *l'Arlésienne* (1872). Opéras-comiques : *Djamileh, Carmen* (1875). Ouverture dramatique : *Patrie.*

★

Si, dans ses opéras, Bizet s'est montré soucieux de plaire au public et s'est contenté d'écrire selon le goût du moment, il a, dans l'opéra-comique, renouvelé, élargi, vivifié le genre.

Rompant avec la musique facile de Boïeldieu et de ses successeurs et suivant l'effort de Gounod pour relever cette forme d'art, Bizet ne craignit pas d'en dépasser les limites ordinaires et, au risque d'une confusion des genres qui lui fut fort reprochée, de rejoindre l'opéra de demi-caractère créé par Gounod.

Carmen. — Le livret de Carmen, d'après la nouvelle de Prosper Mérimée, si différent des fades sujets traités jusqu'alors, fit scandale et on l'accusa d'immoralité. Quant à la musique, elle fut jugée d'une audace excessive et Bizet se vit considéré comme plus wagnérien que Wagner.

La coupe de « Carmen » ne diffère pourtant pas de celle de l'opéra-comique traditionnel. C'est une suite d'airs, de duos, de chœurs, d'ensembles nettement séparés et sans aucune prétention à la mélodie continue. On trouve cependant un thème qui se reproduit plusieurs fois à travers l'œuvre, ainsi que des dissonances assez hardies. Pourtant, nul plus que Bizet n'est éloigné de Wagner et sa musique est toute latine, « méditerranéenne ». Violemment colorée, brutale quand il le faut et essentiellement spontanée, directe, instinctive, elle est à l'opposé des théories philosophiques, poétiques et dramatiques de Wagner.

L'œuvre est animée d'un bout à l'autre d'une vie intense d'où sont

---

1. Saint-Saëns.

Boris Godounow
Frontispice de la 1re édition du Freischütz

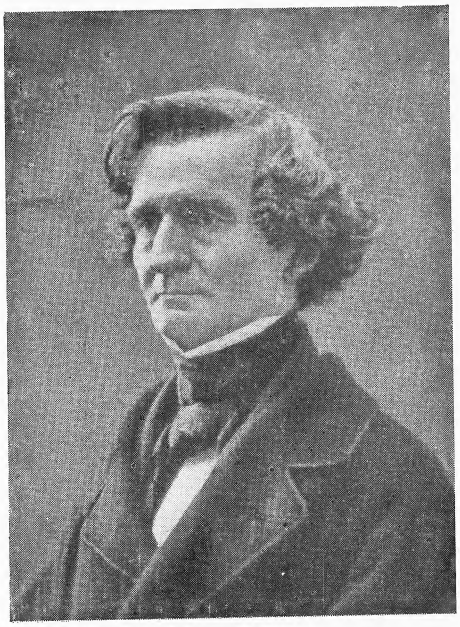


Photo Nadar

BERLIOZ vers 1855

Photo Nadar

GOUNOD en 1884

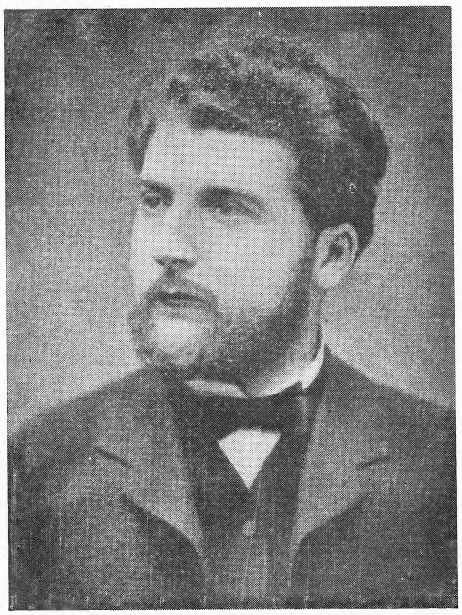
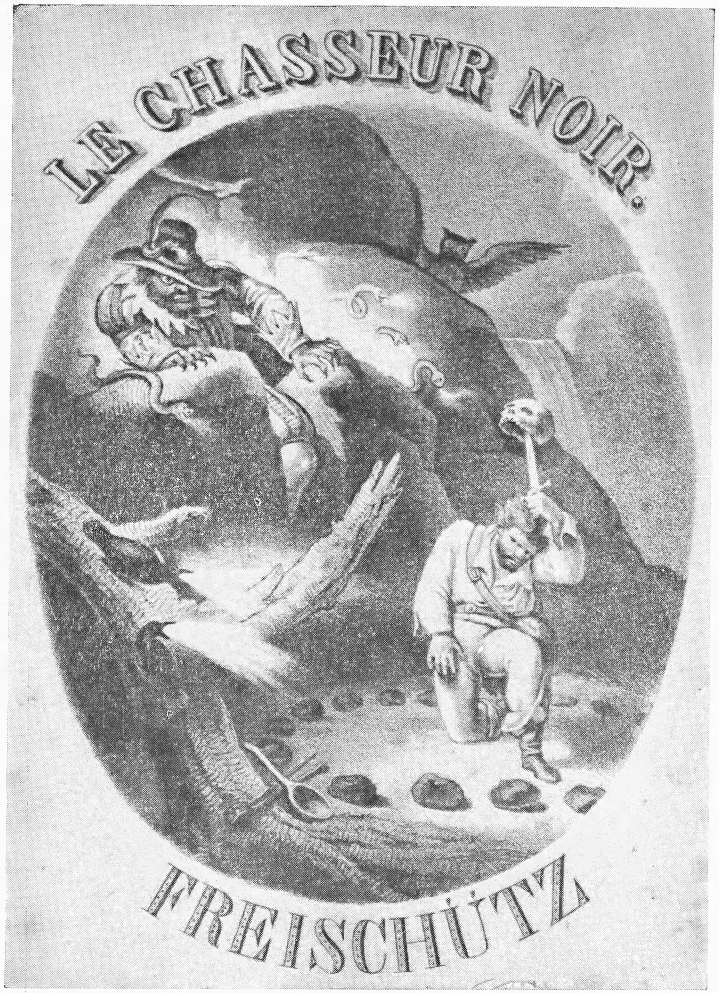


Photo Nadar

BIZET vers 1865

I. ALBENIZ



Frontispice de la 1re édition du Freischütz

Cl. Bert

Boris Godounow
incarné par Fédor Chaliapine à l'Opéra de Paris

★

Principales œuvres. — Trois Symphonies. Poèmes symphoniques : le *Rouet d'Omphale, Phaéton, Danse Macabre,* la *Jeunesse d'Hercule.* Œuvres de musique de chambre très nombreuses. Opéras : *Samson et Dalila, Etienne Marcel, Henri VIII.* Oratorios : *le Déluge, la Lyre et la Harpe,* etc.

La supériorité musicale de Saint-Saëns s'est imposée en effet si incontestablement que le maître fut, dès avant sa mort, rangé parmi les classiques. Son œuvre est celle d'un musicien-né, élevé dans un milieu favorable à sa culture musicale et familiarisé très tôt avec les grands musiciens français et étrangers. De ces maîtres, Saint-Saëns s'est assimilé ce qu'ils ont de meilleur et son art est fait de ces influences diverses. Elles ne font cependant que renforcer la personnalité du musicien qui, par toutes ses affinités, appartient à la tradition classique.

Il lui appartient, par sa connaissance profonde du style contrapuntique, de la fugue, qui forment la base de sa technique, par sa logique et sa raison qui, parfois, ne sont pas exemptes de sécheresse et de froideur, enfin par son souci de l'équilibre. Son harmonie, tout en admettant, surtout dans les dernières œuvres, quelques hardiesses empruntées à Liszt ou à Wagner, reste classique, avec des tonalités clairement et fortement affirmées. Son instrumentation, pourtant très riche, très colorée, s'éloigne de celle des romantiques pour se rapprocher davantage de celle de Mozart, en donnant le principal rôle aux instruments à cordes. Le plan de toutes ses œuvres, même s'il n'est pas conforme aux règles classiques, est toujours clairement ordonné.

Saint-Saëns a traité tous les genres ; il a été en même temps un virtuose d'un style impeccable sur le piano et sur l'orgue.

Poèmes symphoniques. — Ils suivent la voie tracée par Berlioz et Liszt en s'inspirant directement de ce dernier, mais sans tomber dans le même excès de symbolisme. Le plan ne s'éloigne pas considérablement de celui de l'Ouverture traditionnelle, avec opposition de deux thèmes. L'élément pittoresque y intervient pour établir le décor et Saint-Saëns y emploie parfois des timbres instrumentaux particuliers (xylophone dans la Danse Macabre, pour imiter le cliquetis des ossements), mais les détails descriptifs restent sobres. L'émotion elle-même est tempérée ; la clarté, la précision dominent.

Symphonies. — Les deux premières sont de forme classique ; la troisième en ut majeur, est de style cyclique avec, pour thème principal, celui du Dies iræ. Précédant de peu la symphonie de Franck, elle constitue comme celle-ci une rénovation de cette forme dans laquelle aucun progrès ne s'était réellement manifesté depuis Beethoven. Comme autres particularités, elle contient une partie de grand orgue et une partie de piano à quatre mains, donnant ainsi un exemple du rôle que peuvent tenir ces deux instruments dans un orchestre dont ils font partie intégrante au lieu de lui être opposés comme ils l'avaient été jusqu'alors dans le concerto.

Opéras. — *Etienne Marcel* et *Henri VIII* s'inspirent à la fois de l'opéra historique et du drame wagnérien. Quant à *Samson et Dalila,* le sujet

est celui d'un oratorio, mais l'ouvrage est fait pour être représenté sur la scène et il est traité en style d'opéra.

Oratorios. — Les véritables oratorios, sans mise en scène, ont eux aussi un style théâtral et le véritable sentiment religieux y fait défaut.

Bizet (1838-1875).

Georges Bizet, prix de Rome à dix-huit ans, mort à trente-sept ans, a écrit pendant cette existence si courte, toute remplie par le labeur, deux chefs-d'œuvre : l'*Arlésienne* et *Carmen*.

« Loyal et sincère, aimable et joyeux garçon, ayant l'amour de la franchise, lui, la jeunesse, la sève, la gaîté, la bonne humeur faites homme[1] », il a mis dans sa musique la force, la santé, la vie ardente qui étaient en lui. Pourtant incompris au moment où parurent ses ouvrages, il est maintenant considéré comme un des meilleurs représentants de l'école française.

★

Principales œuvres. — Opéras : *les Pêcheurs de perles, la Jolie Fille de Perth.* Musique de scène pour *l'Arlésienne* (1872). Opéras-comiques : *Djamileh, Carmen* (1875). Ouverture dramatique : *Patrie.*

★

Si, dans ses opéras, Bizet s'est montré soucieux de plaire au public et s'est contenté d'écrire selon le goût du moment, il a, dans l'opéra-comique, renouvelé, élargi, vivifié le genre.

Rompant avec la musique facile de Boïeldieu et de ses successeurs et suivant l'effort de Gounod pour relever cette forme d'art, Bizet ne craignit pas d'en dépasser les limites ordinaires et, au risque d'une confusion des genres qui lui fut fort reprochée, de rejoindre l'opéra de demi-caractère créé par Gounod.

Carmen. — Le livret de Carmen, d'après la nouvelle de Prosper Mérimée, si différent des fades sujets traités jusqu'alors, fit scandale et on l'accusa d'immoralité. Quant à la musique, elle fut jugée d'une audace excessive et Bizet se vit considéré comme plus wagnérien que Wagner.

La coupe de « Carmen » ne diffère pourtant pas de celle de l'opéra-comique traditionnel. C'est une suite d'airs, de duos, de chœurs, d'ensembles nettement séparés et sans aucune prétention à la mélodie continue. On trouve cependant un thème qui se reproduit plusieurs fois à travers l'œuvre, ainsi que des dissonances assez hardies. Pourtant, nul plus que Bizet n'est éloigné de Wagner et sa musique est toute latine, « méditerranéenne ». Violemment colorée, brutale quand il le faut et essentiellement spontanée, directe, instinctive, elle est à l'opposé des théories philosophiques, poétiques et dramatiques de Wagner.

L'œuvre est animée d'un bout à l'autre d'une vie intense d'où sont

---

1. Saint-Saëns.

exclus l'art conventionnel, les artifices, les platitudes trop souvent en usage dans l'ancien opéra-comique.

L'expression musicale toujours parfaitement appropriée à la phrase poétique et au sentiment, la mélodie claire, chantante, bien dessinée, l'instrumentation très colorée suivent l'action pas à pas.

La musique de scène pour l'*Arlésienne* est également un chef-d'œuvre. Dans cette suite de petits tableaux pleins de pittoresque, Bizet a su mettre le charme profond auquel se mélange l'émotion la plus poignante.

Massenet (1842-1912).

Massenet, grand prix de Rome en 1863, connut très tôt la célébrité. Doué d'une très grande puissance de travail, il produisait chaque année un certain nombre d'œuvres, et sitôt l'une terminée en mettait une autre en chantier. Très séduisant lui-même, il exerça également par sa musique une véritable séduction sur le public.

★

Principales œuvres. — *Hérodiade*, *Esclarmonde*, *Thaïs*, opéras. *Werther*, drame lyrique, *Manon*, opéra-comique, *Le Jongleur de Notre-Dame*, miracle, *Eve*, *Marie-Magdeleine*, oratorios profanes.

★

Massenet continue la lignée des musiciens en lesquels se retrouvent les plus pures qualités françaises.

Bien qu'ayant été parfois influencé par Wagner en ce qui concerne le développement symphonique et l'emploi des leit-motiv, il est resté constamment lui-même, avec une personnalité assez marquée pour susciter nombre d'imitateurs.

Français, Massenet l'est avant tout par sa mélodie. Mélodie vocale très caractéristique, ample, sinueuse, faite pour mettre la voix en valeur ; les phrases ont un beau type lyrique tout en restant assez souples pour échapper à la symétrie et aux coupures des anciennes formes ; les œuvres du compositeur sont modernes par la continuité qui est réalisée d'un bout à l'autre des actes.

Toute de charme et d'expression, cette ligne mélodique se plie aux moindres nuances du sentiment et dégage du texte et de la situation le maximum d'émotion. Claire et simple, elle est saisissable du premier coup pour l'auditeur.

Cette très grande simplicité est d'ailleurs un des caractères de la musique de Massenet qui pourtant possédait une grande science technique et une habileté consommée. Mais si le maître ne recule pas parfois devant l'harmonie et le contrepoint les plus raffinés, c'est seulement pour renforcer l'expression.

L'orchestre enveloppe les voix, avec lesquelles il est toujours en parfait équilibre, d'une instrumentation également pleine de charme et de mélodie avec un choix et un groupement heureux des timbres.

Ces caractéristiques sont au service d'un sens dramatique tres sûr. L'action se déroule sans que le cours en soit ralenti par des épisodes ou des développements lyriques inutiles.

Massenet, a-t-on dit, est le musicien de la femme. C'est elle en effet qui est le personnage central de chaque œuvre sous les aspects les plus divers, dans les cadres les plus différents. Tendre et passionné, le maître a traduit cette féminité avec la sensualité la plus raffinée.

On lui a fort reproché de s'en être servi comme moyen d'action sur le public ; on lui a reproché également une certaine mièvrerie affectée et superficielle qui affadit des sujets tels que ceux de Manon et de Werther. Ses œuvres appartiennent évidemment au genre de l'opéra de demi-caractère, qu'il s'agisse de Manon dont quelques phrases de parlé font un opéra-comique, ou de Werther, qui est un drame lyrique dans lequel le tragique reste atténué malgré le dénouement, ou des oratorios qui sont avant tout des drames très païens.

Quoiqu'il en soit, Massenet a exercé une influence réelle et a fait école. Son prestige auprès d'un certain public est toujours aussi grand.

TEXTES

Le philosophe allemand Nietzsche, qui fut d'abord un grand ami et un grand admirateur de Wagner, puis se brouilla avec lui et dès lors prit la tête du mouvement anti-wagnérien, opposa à la musique de Wagner celle de Bizet qu'il caractérise ainsi :

« J'entendais hier — le croiriez-vous ? — pour la vingtième fois le chef-d'œuvre de Bizet. Comme un ouvrage pareil nous rend meilleur ! On devient soi-même « chef-d'œuvre ». Cette musique me paraît parfaite... Elle est cruelle, raffinée, pleine de fatalisme : elle demeure quand même populaire, — **« son raffinement est celui d'une race... »** Elle est riche. Elle est précise. Elle construit, elle organise, elle est achevée. A-t-on jamais entendu sur la scène des accents d'une douleur plus tragique ? Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimace, sans faux-monnayage, sans la duperie du grand style !... Elle possède la qualité des pays chauds... Par elle s'exprime une sensualité différente, une sensibilité différente, une autre gaîté. Cette musique est gaie, mais non pas d'une gaîté allemande ou française. Sa gaîté est vraiment africaine ; la fatalité est en elle, la joie y est de courte durée, soudaine, sans rémission. Bizet est enviable pour avoir eu le courage de cette sensibilité qui n'avait pas jusqu'alors trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée — je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente... Il faut méditerraniser la musique ! Le retour à la nature, à la santé, à la gaîté, à la jeunesse, à la vertu !... »

GOUNOD.

Faust : enregistrement complet -- *Gram. L. 806 à 25.*

Mireille : Ouverture.

Valse -- *Polydor 66794 N 30* ou *Odéon 188642.*
Mon cœur ne peut changer -- *Odéon 188.845.*
A toi mon âme. -- —
Scène de la Crau -- *Odéon 188.946.*
Chœur des Magnanarelles -- *Odéon 165.170.*
Chanson de Magali -- *Col. LFX 99.*
Anges du Paradis -- *Odéon 188.510.*

Roméo et Juliette : Ah! lève-toi soleil — *Odéon 171.019.*

SAINT-SAENS.

Carnaval des animaux -- *Gram. DB 5942 à 44.*
Danse macabre -- *Gram. DB 3677* ou *Polydor 95204 N 30.*
Rouet d'Omphale -- *Pathé PDT 134.*
3e Symphonie -- *Gram. W 1092 à 95.*
Concerto op. 61 No 3 pour violon -- *Gram. L 1000 à 1002* ou *Polydor 566.245 à 47 N 30.*
Samson et Dalila : enregistrement complet -- *Pathé PDT 116 à 130.*

BIZET.

Carmen : enregistrement complet -- *Col. D 14222 à 236.*

L'Arlésienne : Prélude, Pastorale, Intermezzo, Carillon, Menuet, Farandole pour orchestre -- *Odéon 123.685 à 88.*

Les Pêcheurs de Perles : Duo du 1er acte -- *Odéon 123.803.*
Romance de Nadir — *Odéon 188.512.*
De mon amie — *Polydor 561.083 N 25.*
Je crois entendre encore — *Polydor 566.139 N 30.*
Cavatine de Leila — *Decca GAG 1672.*

MASSENET.

Manon : enregistrement complet -- *Col. D. 15156 à 173.*
Werther : enregistrement complet -- *Col. LFX 151 à 165.*
Thaïs : Voilà donc la terrible cité -- *Odéon 123.033.*
Hérodiade : Air de Jean, Adieu donc -- *Polydor 566.176 N 30.*
Demande au prisonnier — *Odéon 123.033.*
Vision fugitive — *Odéon 123.725.*
Il est doux, il est bon -- *Odéon 123.530.*
Ballet — *Odéon 170.037.*
Le Jongleur de Notre-Dame : Romance de la sauge — *Odéon 171.039* ou *171 016.*
Le Roi de Lahore : Promesse de mon avenir — *Odéon 123.021.*
Les Erynnies : La Troyenne – Saturnale -- *Odéon 170.031.*
Scènes Pittoresques : Marché – Fête bohême -- *Odéon 170.038.*
Phèdre : Ouverture -- *Odéon 170.542.*
Scènes alsaciennes -- *Gram. 901 et 902.*

X *(suite)*.

2° CÉSAR FRANCK, DUPARC, V. D'INDY, E. CHAUSSON

César Franck (1822-1890).

Originaire de Liége, C. Franck était donc en réalité Belge, mais on peut le considérer comme faisant partie de l'école française non seulement parce que venu très jeune à Paris il y vécut toute sa carrière de compositeur, mais surtout à cause de l'influence profonde qu'il exerça sur notre musique par son exemple et son enseignement.

Admis au Conservatoire en 1837, il eut une existence toute unie, très simple, sans éclat, entièrement consacrée au labeur. Tout jeune, il dut pour vivre donner des leçons, parcourant Paris à longueur de journée ; à peine avait-il quelques heures pour composer. C'est ainsi cependant qu'il écrivit ses chefs-d'œuvre. Ayant obtenu le poste d'organiste à l'église Ste-Clotilde, il le conserva jusqu'à sa mort. Il exécutait là, pendant les offices, des improvisations admirables. Nommé professeur d'orgue au Conservatoire, il y donna un enseignement remarquable, formant toute une pépinière d'élèves qui étaient autant d'amis et de disciples fervents.

La puissance de travail, la modestie, une très grande bonté et une profonde croyance religieuse furent les traits principaux de ce caractère d'une rare élévation. On a remarqué que l'inaptitude de Franck à concevoir le mal est sensible jusque dans ses œuvres où il ne parvient à le traduire lorsque c'est nécessaire que très médiocrement.

★

Principales œuvres. — Oratorios : *Rédemption, les Béatitudes.* Musique d'église : messes, motets, pièces d'orgue dont la *Fantaisie en ut majeur* et *Trois chorals.* Pièces pour piano, notamment *Prélude, Choral et Fugue.* Musique de chambre : Trios, *Quatuor en ré majeur, Quintette en fa mineur, Sonate en la majeur* pour piano et violon. *Variations symphoniques* pour piano et orchestre. *Symphonie en ré mineur.*

★

Caractère général de l'œuvre. — En cette seconde moitié du XIXe siècle, en pleine période wagnérienne, C. Franck renoue la tradition beethovénienne et fonde une école française dont les caractères de race, ordre, logique, clarté, rejoignent le classicisme dans un de ses plus grands prin-

cipes : le souci de la forme. Franck, en effet, retourne à un art basé sur la fugue et la grande variation grâce auxquelles Beethoven avait rénové la forme sonate ; il y ajoute l'emploi généralisé et développé du thème cyclique dont le principe fut ébauché par Beethoven également.

Si Franck, après toutes les libertés prises par le romantisme, revient ainsi à une architecture solidement construite, ce n'est pas par esprit rétrograde, mais parce que la forme de sa pensée l'exige. Détaché des passions humaines, il ne s'attarde pas à l'analyse et à la notation minutieuse d'états d'âme ; il tend vers un idéal fait de mysticisme, de pureté, de lumière. A cette forme générale de la pensée correspond tout naturellement le besoin d'une ordonnance générale de la forme d'expression, mais il n'y a là aucune cause de sécheresse : appuyée fortement sur cette charpente, la musique de Franck s'épanouit librement avec une plénitude d'expression que rien n'entrave. D'ailleurs si le maître choisit de préférence des formes consacrées par la tradition, sonate ou symphonie, il n'hésite pas à s'en écarter ou à les élargir si ce qu'il a à dire l'exige.

Les thèmes cycliques circulent à travers les différentes parties de l'œuvre et en assurent l'unité. Très *plastiques*, c'est-à-dire pouvant se transformer sans cesse par des modifications mélodiques, harmoniques ou rythmiques tout en conservant l'élément caractéristique initial, leur expression est extrêmement variée. La phrase de Franck, longue, le plus souvent empreinte de sérénité et de douceur, est toujours parfaitement expressive et chantante. L'écriture polyphonique, souvent adoptée par le maître, aussi bien pour les instruments que pour les voix, fait de sa musique une superposition de ces mélodies si caractéristiques. La construction des œuvres est encore renforcée par l'emploi et le choix raisonné des tonalités qui concourent souvent, en outre, à un effet expressif, par exemple le passage de l'obscurité à la lumière, de la douleur ou du doute à la joie, à la plénitude de la foi.

Comme pour Beethoven, on peut diviser en trois périodes l'évolution de Franck vers la maîtrise absolue de son art. La dernière, celle des chefs-d'œuvres, comprend entre autres le *Quintette*, *Prélude, Choral et Fugue*, les *Variations symphoniques*, la *Sonate*, le *Quatuor*, les *Trois Chorals* et *les Béatitudes*.

Oratorios. — Très mystique, Franck devait trouver dans ses oratorios l'occasion de donner libre cours à son élan religieux. Ses deux principales œuvres de ce genre, Rédemption et surtout les Béatitudes s'y prêtaient admirablement par leur sujet.

Rédemption est le drame de l'humanité païenne sauvée une première fois par la venue du Christ, puis retombant dans ses erreurs et dans son désespoir, mais trouvant de nouveau le pardon par la prière. Dans les Béatitudes, Franck a traité les paroles du Sermon sur la montagne : « Bienheureux ceux qui sont doux... » « Ceux qui pleurent », etc.

Parce que ses sujets mettent en scène d'une part l'humanité et d'autre part, le Christ, Franck, profondément humain lui-même, vraiment rempli de l'esprit de charité et en même temps très mystique, épris de lumière et d'éternité bienheureuse, a trouvé là matière à exprimer toute son âme.

Le plan des deux ouvrages est parfaitement ordonné et construit. Rédemption est en trois parties dont la seconde, entièrement symphonique, s'oppose heureusement aux voix traitées dans les deux autres. Les Béatitudes comprennent huit chants (ou parties) où chaque fois se

retrouve la même opposition entre la douleur ou le mal et la consolation, l'espoir, la charité divine. Pour marquer ces contrastes, le musicien emploie les oppositions de tonalités qui, passant par une savante gradation, vont des tons sombres et mineurs aux tons lumineux (prédilection pour ré, mi, si, fa ♯ majeur) et amènent ainsi une impression de radieuse clarté. Les modulations ont donc un rôle dramatique. Il en est de même pour les thèmes conducteurs ; ils forment tout le fonds de la symphonie et en eux s'opposent également les divers aspects de l'œuvre dont l'idée maîtresse (la rédemption dans Rédemption, la charité du Christ dans les Béatitudes) est symbolisée dans le thème principal.

Musique instrumentale. — Les œuvres de forme traditionnelle : symphonie, sonate, quatuor, quintette, etc., ne s'éloignent pas de la forme classique et spécialement de la forme beethovénienne, mais l'usage continu des thèmes cycliques leur donne une vie nouvelle. Ce sont de véritables poèmes où l'élan de Franck vers un idéal supérieur se traduit avec une émotion intense et où la mélodie rayonne, ample, pleine, opposant à la tristesse et au doute, comme dans les oratorios, une joie hors de ce monde.

Le Prélude, Choral et Fugue, les Variations symphoniques, sont également de magistrales amplifications des anciennes formes.

★

On doit à Franck d'avoir créé une école symphonique telle que la France n'en avait jamais eu jusqu'alors.

Ses disciples, et parmi eux Duparc, de Castillon, V. d'Indy, Chausson, Ropartz, P. de Breville, etc., tout en conservant des individualités très indépendantes et fortement marquées, perpétuèrent les principes de composition du maître, sa forte discipline architecturale. Il semble aussi que Franck leur ait légué son élévation d'âme et de pensée, son parfait désintéressement, sa sincérité, sa probité dans l'œuvre d'art.

Vincent d'Indy (1851-1931).

L'œuvre de V. d'Indy est surtout symphonique. Trois Symphonies, dont la Symphonie pour orchestre et piano sur un Chant montagnard français (appelée aussi *Symphonie cévenole)*, sont construites sur la forme cyclique avec un équilibre dans les proportions absolument remarquable. Des poèmes symphoniques : *Sauge-Fleurie, Jour d'été à la montagne, Poème des rivages*, etc., témoignent d'une grande richesse polyphonique, d'un puissant coloris orchestral. La musique de chambre est également très importante. Enfin, dans son théâtre, V. d'Indy a donné des œuvres fortes et significatives : *Fervaal, L'Etranger, la Légende de St Christophe*: celle-ci, représentée à l'Opéra, n'en est pas moins un oratorio dans lequel se manifeste le retour à un style vraiment religieux et non plus théâtral comme dans les oratorios de Gounod ou de Massenet.

Bien que le compositeur ait profondément ressenti l'influence de Wagner et qu'il emploie ses procédés : leit-motiv, mélodie continue, il reste avant tout le disciple de Franck et il reste lui-même par l'inspira-

tion, le choix et la clarté des thèmes, la belle ordonnance de l'architecture.

Homme d'action, d'Indy est intervenu vigoureusement pour soutenir ses convictions au milieu des polémiques suscitées par le wagnérisme. Il se dévoua de toutes ses forces à la Schola Cantorum, sorte de petit Conservatoire libre où s'est transmis l'enseignement de Franck en des doctrines sévères auxquelles certains des plus audacieux musiciens modernes n'ont pas craint de demander une solide base technique.

Henri Duparc (1848-1933).

Duparc est venu assez tard à la musique ; son œuvre tient en un très court espace de temps, car le musicien, par scrupule, inquiétude sur la valeur de ses compositions, se renferma très tôt dans un silence volontaire après avoir poussé la probité artistique jusqu'à détruire un opéra qui, pendant de longs mois, avait occupé toute sa pensée et toutes ses forces.

Si Duparc a laissé des œuvres symphoniques de valeur, c'est surtout à ses mélodies pour chant et piano qu'il doit d'être considéré comme un des plus purs représentants de notre art et d'être assimilé à un Schubert ou à un Schumann dans le genre du lied.

Parmi ces mélodies, trois surtout sont particulièrement connues : *L'Invitation au Voyage* et *La Vie antérieure* sur des poèmes de Baudelaire, *Phidylé*, sur un poème de Leconte de Lisle.

D'un très grand charme, d'une ligne mélodique originale et subtile où se retrouve le souci constant d'une déclamation exacte, enrichie d'une harmonie inspirée de celle de Franck, la musique de ces mélodies cherche avant tout à émouvoir. C'était là le but essentiel du compositeur.

Ernest Chausson (1855-1899).

A E. Chausson, qu'une mort accidentelle arrêta en pleine création artistique, on doit également une œuvre symphonique remarquable. Une *Symphonie* en si ♭ majeur, un *Poème* pour violon et orchestre, un *Concert* pour piano, violon et quatuor d'archets, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la musique contemporaine. De nombreuses mélodies, dont un recueil, *Serres Chaudes*, sur un texte de Maeterlinck, traduisent une sensibilité très délicate, très affinée. Un drame lyrique, *Le Roi Arthus*, rappelle par son sujet Tristan et Yseult de Wagner mais Chausson y conserve toute sa personnalité, l'originalité de sa pensée. C'est dans un style très sobre, où se reconnaît la rigueur de construction de l'école franckiste, que s'exprime toute cette musique pleine de sérénité, de limpidité, de fraîcheur, toujours sincère et spontanée et empreinte souvent d'une émotion profonde.

L'adieu à César Franck prononcé par un des musiciens qui, sans être de ses élèves, l'admiraient profondément, résume le caractère du maître :

« Adieu, maître, et merci, car vous avez bien fait ! C'est un des plus grands artistes de ce siècle que nous saluons en vous ; c'est aussi le professeur incomparable dont le merveilleux enseignement a fait éclore toute une génération de musiciens robustes, croyants et réfléchis, armés de toutes pièces pour les combats sévères souvent longuement disputés ; c'est aussi l'homme juste et droit, si humain et si désintéressé qui ne donna jamais que le sûr conseil et la bonne parole ».

(E. Chabrier).

Quelques idées de Duparc sur la musique :

« Je vous avoue que je suis resté de mon temps : j'aime la musique où il y a des idées qui émeuvent l'âme ; celle qui est toute d'impression, de décor, d'orchestration s'adresse surtout aux nerfs et en somme me touche assez peu, malgré l'incontestable talent qu'on y trouve... Plus je vais, plus je me détache de la musique purement cérébrale ; la musique doit être avant tout pour moi émotive... La musique est avant tout, à mon avis, un art d'**émotion** et la musique actuelle tend beaucoup trop, selon moi, à faire d'elle un art de **sensations**... Quant aux cascades de dissonances perpétuelles, aux suites de quartes et de quintes, aux arabesques qu'on écrit maintenant, j'avoue franchement qu'elles ne me sont pas sympathiques — malgré le très grand talent que je suis le premier à reconnaître chez des compositeurs tout à fait remarquables... »

(H. Duparc, Lettre).

Tout l'idéal de Chausson est résumé dans les lignes suivantes :

« Je voudrais seulement ne pas m'abîmer sans avoir écrit ne serait-ce qu'une page qui entre dans le cœur ».

(E. Chausson, Lettre).

Disques.

Ecole française :

César Franck.

Quatrième béatitude — *Col. D 15121.*
Prélude, Choral et Fugue — *Gram. DB 1299* et *1300.*
Quintette en fa min. — *Gram. DB 5023 à 26.*
Sonate en la maj. — *Gram. DB 2742 à 45.*
Symphonie en ré min. — *Gram. DB 3226 à 31* ou *Polydor 566.093 à 96 N 30.*
Variations symphoniques — *Col. LFX 311 et 12.*
Nocturne, Mélodies — *Odéon 123.726.*
La Procession — —
Troisième Choral pour orgue — *Lumen 3.26.008 et 009.*

H. Duparc.

Chanson triste
L'invitation au voyage } *Gram. DB 5000.*
La vie antérieure — *Col. LFX 491.*

V. d'Indy.

Symphonie sur un chant montagnard — *Col. LFX 352 à 354* ou *Polydor 566.130 à 132 N 30.*

E. Chausson.

Poème op. 25 — *Polydor 566.233* et *234 N 30.*

X *(suite)*.

L'ÉCOLE FRANÇAISE

3° CHABRIER, FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL, DUKAS

A côté des musiciens français qui se relient à une certaine tradition, se placent d'autres compositeurs qui ont eu, eux aussi une part prépondérante dans le renouveau de la musique française et dans l'évolution de l'art moderne, mais que l'on ne peut classer ni rattacher à une école quelconque, car ce sont avant tout des intuitifs qui tirent surtout de leur propre fonds les trouvailles dont ils enrichissent le langage musical et qui, se mettant résolument en dehors des règles pratiquées jusqu'alors, découvrent une esthétique nouvelle.

Emmanuel Chabrier (1841-1894).

Précurseur de l'art moderne, Chabrier a prodigué dans ses œuvres une quantité de découvertes, a fait preuve d'une invention surabondante dans les rythmes, dans l'orchestration, dans les harmonies qui présentent des combinaisons splendides. Sa musique est d'une richesse exceptionnelle. Savante et belle, elle tient une place de choix dans l'art français.

Chabrier fut avant tout un coloriste dont la vigueur, la verve exubérante, la truculence s'épanouissent dans une œuvre telle qu'*España*, rapsodie pour orchestre sur des thèmes populaires espagnols, ou dans la *Bourrée Fantasque* pour piano, tandis que la fantaisie, la cocasserie s'expriment avec l'humour le plus délicieux dans de savoureux croquis, *Pastorale des Cochons roses*, *Ballade des Gros Dindons*, *Vilanelle des Petits Canards*, pour chant et piano, sur des paroles de Rostand. Des opéras : *Gwendoline*, *Briséis* (non terminé) reflètent la grande admiration de Chabrier pour Wagner, mais le musicien y conserve sa personnalité si forte qui laisse entrevoir là un autre de ses aspects en certaines pages délicates et d'une grâce vraiment exquise.

Gabriel Fauré (1845-1924).

Lumineuse, faite de grâce, de charme, d'élégance raffinée, de recherches subtiles qui s'allient à une perfection absolue de la forme, à un équilibre

plein de noblesse, à une grandeur sobre, telle apparaît la musique de Fauré.

En même temps que l'école franckiste, le compositeur a contribué puissamment à la renaissance de notre art. Avant et avec Debussy, il a enrichi la langue musicale, inventé des harmonies nouvelles. Elève de l'Ecole Niedermeyer, à laquelle on doit la rénovation de la musique religieuse et dont l'enseignement comprenait la pratique courante des anciens modes grégoriens, Fauré, rompu à ces tonalités, en a gardé l'empreinte et s'en est servi, les transformant à son gré en des enchaînements harmoniques en dehors de toutes les règles ; il joue également des équivoques créées par Liszt dans la tonalité par l'emploi du chromatisme ; enfin, il doit à Saint-Saëns sa rigoureuse discipline. La pureté de son style, son sens inné des belles proportions, font penser à la perfection de l'art grec pour lequel il avait d'ailleurs un véritable culte.

Peu fait pour les grandes œuvres orchestrales, Fauré a surtout écrit des mélodies pour chant et piano : *Les Roses d'Ispahan*, *Green*, etc. ; des recueils : la *Bonne Chanson* sur des poèmes de Verlaine, *Le Jardin clos*, l'*Horizon chimérique*, etc.) ; des œuvres pour piano, extrêmement remarquables : *Nocturnes*, *Barcarolles*, *Impromptus*. *Pièces brèves*, etc. ; une *Sonate* pour piano et violon, un *Quatuor* à cordes, etc. ; un *Requiem*, deux drames lyriques : *Pénélope*, *Prométhée*.

Avec lui, à la suite de Duparc et de Chausson, la mélodie française évolue vers une expression et une forme de plus en plus raffinées. Sa mélodie, inépuisable, fait concerter la voix et le piano en des pages où tout est musique — car Fauré ne recherche jamais ni la description ni le pittoresque et s'en tient à la pensée pure, à l'émotion — et musique toute en demi-teintes, en nuances subtiles, vaporeuses et complexes.

C'est dans la musique de chambre que la perfection du style est, si possible, plus remarquable encore. Dans le *Quatuor* à cordes, notamment, le maître a atteint la plénitude d'un art qui, dans les œuvres de la maturité, devenait de plus en plus dépouillé, concis, et par cela même d'autant plus profond. Quant au Requiem c'est une œuvre d'une splendide sérénité.

Claude Debussy (1862-1918).

Né à St-Germain-en-Laye, Debussy entra au Conservatoire en 1873. Il y découragea ses professeurs, surtout pour l'harmonie qu'il entendait instinctivement d'une façon toute différente de celle qui était enseignée. Il obtint cependant le Grand prix de Rome en 1884. Dès ce moment, il donna une série ininterrompue d'œuvres dans lequelles il put enfin se livrer sans contrainte à l'originalité de sa pensée. Peu à peu connues du grand public, elles soulevèrent des discussions passionnées, mais rassemblèrent aussi autour du compositeur tout un groupe d'enthousiastes qui, seuls, purent sauver cette musique de l'indifférence voulue de certains et l'imposer à l'étonnement de la foule. En 1902, « Pelléas et Mélisande » fut accueilli à l'Opéra-Comique tout d'abord avec incompréhension et hostilité, mais le vrai public ne tarda pas à donner à Debussy une revanche éclatante. La réputation du compositeur ne fit dès lors que s'accroître malgré l'opposition acharnée d'un groupe d'irréductibles. Puis ce fut la

guerre de 1914. Debussy se dévoua de son mieux malgré la maladie contre laquelle il luttait avec stoïcisme. Il mourut avant la victoire qu'il espérait ardemment.

★

Principales œuvres. — Œuvres lyriques : *Pelléas et Mélisande*, la *Damoiselle Elue*, *le Martyre de St Sébastien.* — Poèmes symphoniques : *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, *la Mer*, *Nocturnes*, *Images.* — Mélodies pour chant et piano : *Ariettes oubliées*, *Fêtes galantes*, *Chansons de Bilitis*, etc. — Pièces pour piano : *Estampes*, *Préludes*, *Children's Corner*, etc. — Ballets : *Jeux*, *La Boîte à Joujoux.*

★

Caractère général de l'œuvre. — « La musique de Debussy est produite par des moyens si nouveaux que presque rien, dans la musique antérieure, ne pouvait en faire pressentir la découverte. Les règles qu'elle pose vont à l'encontre de celles qu'on enseignait jusqu'alors et pourtant elles ne sont pas en contradiction avec les principes physiques qui sont à la base de toute harmonie, mais elles en tirent des conséquences autres[1] ». Au point de vue de l'**harmonie.** Debussy détruit l'ordre établi mais il en crée un nouveau. D'une part, il enrichit les accords en recherchant jusqu'à l'extrême les harmoniques du son fondamental et obtient ainsi des groupements de notes non tolérés par les théoriciens mais provoquant des sonorités inconnues jusqu'alors ; d'autre part, il bouleverse toutes les règles déterminant les successions des accords ; enfin il utilise une gamme nouvelle par tons entiers. Il se sert également d'échelles de sons empruntées à l'Orient.

Quant aux **formes musicales,** plus rien ne subsiste des anciennes structures. Les œuvres sont cependant « construites », mais l'unité en est surtout établie par une certaine unité d'harmonie, la persistance d'une certaine gamme, d'une atmosphère harmonique particulière.

Debussy marque donc véritablement le point de départ d'une esthétique entièrement nouvelle, mais qui est aussi la prolongation de l'évolution du langage musical commencée par les romantiques, surtout par Liszt, puis accentuée par Wagner. Grand admirateur de ce dernier, Debussy s'en est ensuite éloigné complètement parce que d'un tempérament trop différent ; la découverte de Moussorgski, faite après une lecture de Boris Godounow, lui révéla un art entièrement différent et détermina sa réaction contre le maître de Bayreuth. A cette influence de l'école russe, il faut ajouter l'impression ressentie à l'Exposition de 1889, où Debussy prit contact avec la musique exotique, ses gammes et ses harmonies inconnues de lui, en entendant les artistes javanais, annamites, malgaches, tonkinois.

Mais d'autres que des musiciens furent aussi pour lui de véritables maîtres.

Possédant une culture générale très étendue, sensible à toutes les formes d'art, Debussy fréquentait assidûment le salon du poète Stéphane Mallarmé où apparaissaient également Verlaine et Arthur Rimbaud. Il

1. J. Tiersot

fut ainsi aux sources mêmes de la doctrine **symboliste** suivant laquelle la poésie, expression de la sensibilité du poète, doit agir directement sur la sensibilité du lecteur ou de l'auditeur grâce au symbole, c'est-à-dire à une suite d'images suggérant spontanément une émotion. Pour l'école symboliste, cette poésie devait être musicale de telle sorte que le son des mots éveille une émotion comme la musique elle-même. De là, des œuvres comme celles de Rimbaud où certains mots n'ont aucun sens dans la phrase et n'interviennent là que pour leur sonorité, leur valeur musicale et non leur signification.

La musique de Debussy procède ainsi par images sonores : en agissant directement sur la sensibilité, elles provoquent et suggèrent d'autres images avec l'émotion qui les accompagne.

D'autre part, deux écoles de peinture, de conceptions tout à fait différentes, mais tendant toutes deux au renouvellement de l'art, ont inspiré elles aussi l'esthétique de Debussy.

Ce furent d'abord les **préraphaélistes** qui, sous l'impulsion de Gabriel Rossetti, rêvaient dans les dernières années du XIXe siècle de débarrasser la peinture de toutes conventions pour y faire revivre la nature avec une pureté, une clarté, une imagination neuves et naïves, semblables à celles d'un Fra Angelico ou d'un Raphaël. Rossetti était en même temps le poète d'une telle peinture et c'est sur la donnée d'un de ses textes que Debussy composa *La Damoiselle élue*, œuvre pour orchestre et voix de femmes dans laquelle la musique s'identifie avec la peinture et le langage de Rossetti, grâce à un certain archaïsme voulu, à une certaine naïveté étudiée à toute une atmosphère à la fois rigide et vaporeuse obtenue par l'harmonie.

L'**impressionnisme,** plus encore que le préraphaélisme, trouva en Debussy un adepte fervent qui sut employer la palette musicale avec des procédés analogues à ceux de cette école, en particulier à ceux de Claude Monet.

De même que Debussy va au delà des lois connues de l'harmonie pour rechercher des groupements sonores nouveaux, Monet applique en peinture des lois d'optique dont nul ne s'était soucié jusque-là. Il rejette le ton local, c'est-à-dire la couleur fixe particulière à chaque objet, en partant de ce principe que ce ton n'existe pas en fait, mais que notre œil en reçoit l'impression parce qu'il recompose les diverses nuances du spectre solaire qui le constituent en réalité. Au lieu donc de préparer sur sa palette le ton apparent de l'objet, Monet peint celui-ci en juxtaposant sur la toile les couleurs pures du spectre solaire par petites touches parallèles, de telle sorte qu'à une certaine distance la recomposition s'opère pour l'œil de la même manière qu'en réalité dans la nature. Les fameuses Cathédrales, de Monet, sont traitées ainsi : vues de tout près, elles ne comportent aucun dessin précis, seulement un amas confus de toutes petites touches, mais à la distance convenable, ces touches se fondent les unes dans les autres pour donner l'impression de couleur d'où se dégage la cathédrale elle-même.

Debussy ne procède pas autrement lorsqu'il veut peindre une de ses images musicales. Lui aussi rejette le ton local, c'est-à-dire la tonalité si rigoureusement maintenue par les classiques. Il emploie des touches rapides d'harmonies, faisant succéder une accumulation de tons très différents, parfois très heurtés, dont aucun ne domine mais qui se fondent

ensemble et établissent une atmosphère sonore très subtilement colorée, très changeante, et déterminent chez l'auditeur toute une série d'impressions perçues par la sensibilité. Mais si Debussy a rencontré chez les poètes et chez les peintres des affinités certaines avec sa propre conception de l'art, c'est en lui-même, par son intuition, qu'il a découvert les principes grâce auxquels il a libéré l'harmonie des contraintes qui pesaient sur elle. Nul plus que lui ne fut ennemi des systèmes et des dogmes et toute sa musique est synonyme de liberté absolue, conditionnée uniquement par l'expression à obtenir, par l'image à suggérer. Il s'ensuit qu'elle n'est presque jamais de la musique pure — sauf quelques œuvres de musique de chambre — et qu'elle est provoquée par une émotion ou une impression précises qu'il s'agit ensuite d'éveiller chez l'auditeur.

Pelléas et Mélisande inaugure une conception toute nouvelle du drame musical, très différente de celle de Wagner, et en dehors de tout système préconçu.

Le drame de Maeterlinck s'y prêtant, l'œuvre lyrique apparaît ici dépouillée à l'extrême de tout ce qui peut rappeler l'ancien opéra. C'est vraiment le drame musical où paroles et musique se fondent intimement et se complètent en se renforçant mutuellement sans qu'intervienne l'élément conventionnel. Debussy a porté à la scène un drame écrit en prose et non en vers, où l'action est presque nulle, où aucune situation ne se prête aux ensembles, chœurs, ballets, qui font totalement défaut. Les personnages sont de pauvres êtres flous, soumis à la fatalité qui s'appesantit sur eux, irresponsables, inconscients. Aucune intrigue proprement dite, mais de menus faits qui sont autant de présages, de symboles reliés mystérieusement à l'accomplissement de la destinée. Le tout est traduit par Maeterlinck dans un style très particulier où les phrases courtes, les mots répétés, les dialogues souvent inachevés suscitent des images, des pensées non exprimées, fluides, imprécises. Le poète suggère plutôt qu'il ne dit explicitement et c'est pour cela que la sensibilité de Debussy s'accorde si admirablement avec la sienne : la musique, avec toute sa puissance d'expression, avec l'art raffiné et subtil des harmonies et des timbres, renforce le pouvoir évocateur des mots, intensifie l'émotion déjà profonde qui s'en dégage.

Debussy a créé dans Pelléas une déclamation musicale qui lui appartient en propre, parce qu'absolument naturelle, vraie, spontanée. Elle est variée autant que le langage l'exige, tantôt réduite à la parole parlée sur la répétition d'une même note dans une sorte de psalmodie, tantôt cantilène qui ne se transforme jamais en air caractérisé mais prend des inflexions mélodiques d'un charme tout particulier. Une variété presque infinie de rythmes assure également à ce langage toute sa liberté, toute sa souplesse. Très différente de la déclamation wagnérienne, celle de Debussy reste constamment dans une demi-teinte très sobre, sans grands intervalles. Cette simplicité totale dans l'expression n'exclut pas une grande difficulté d'exécution due aux altérations incessantes, aux chocs d'harmonies avec l'orchestre, à l'absence de mélodie très nette.

C'est cette ligne de chant que l'orchestre, amplifiant les thèmes et les rythmes, enveloppe dans une atmosphère sonore extrêmement riche, extrêmement colorée, sans que les voix cependant soient jamais couvertes par les instruments. Pour réaliser cet équilibre, Debussy procède autrement que Wagner, au lieu de dissimuler l'orchestre, il l'allège en le rédui-

sant et en divisant autant que possible les cordes. Quelques thèmes y apparaissent comme des leit-motiv, mais sans qu'il en soit fait un emploi systématique.

Un prélude de vingt mesures sert d'introduction au drame dont chaque acte contient plusieurs tableaux reliés les uns aux autres par un interlude d'orchestre.

Le Martyre de St Sébastien, musique de scène pour un drame de Gabriele d'Annunzio, est également une œuvre somptueusement colorée, avec des recherches instrumentales infiniment variées et raffinées. Le sentiment intérieur, d'une très grande pureté, s'élève jusqu'au mysticisme en des pages admirables.

Œuvres pour chant et piano. — Dans ces mélodies sur des poésies de Verlaine, Baudelaire, Pierre Louÿs, ou bien de Charles d'Orléans et de Villon, on retrouve la déclamation à la fois si simple et si dramatique de Pelléas. Le piano prend une grande importance et remplace l'orchestre avec son même rôle évocateur.

Pièces pour piano. — Debussy y réalise des sonorités nouvelles par des combinaisons de jeu, de registres, de pédales. Il suit la voie tracée par Chopin et Liszt, mais avec une technique renouvelée où se fait sentir l'influence de Ravel.

Musique d'orchestre. — Les grandes œuvres orchestrales se rattachent au poème symphonique. Le programme en est contenu dans le titre mais, privées de ce titre, elles gardent tout leur intérêt musical qui réside particulièrement dans la couleur obtenue par l'harmonie et par les timbres.

Musique de chambre. — Le Quatuor présente les mêmes recherches de timbres, chaque instrument y étant traité comme dans un orchestre restreint.

★

Comme celle de Wagner, l'influence de Debussy s'est étendue sur le monde entier, suscitant nombre d'imitateurs médiocres ou s'exerçant sur des musiciens de valeur qui ont profité des découvertes du maître pour enrichir leur propre personnalité. Avec ses précurseurs, Chabrier et Fauré, Debussy a déterminé le mouvement musical impressionniste qui tient une place brillante dans la musique française et marque une des principales réactions contre le wagnérisme.

Maurice Ravel (1875-1934).

Principales œuvres. — Musique de chambre, dont une *Sonatine* pour piano et un *Quatuor à cordes.* — Pièces pour piano : *Jeux d'eau*, *Pavane pour une Infante défunte*, orchestrée plus tard, *Miroirs*, *Ma Mère l'Oye*, orchestrée et transformée en ballet, etc. — Mélodies : *Histoires naturelles*, *Trois Poèmes de Mallarmé*, *Mélodies hébraïques*, etc. — Musique pour orchestre : *Rapsodie espagnole*, *Bolero*, *Shéhérazade*, etc. — Ballets : *Daphnis et Chloé*, *l'Enfant et les Sortilèges.* — Théâtre : *l'Heure Espagnole.*

★

Ravel, contemporain de Debussy pendant la première partie de sa carrière, a su utiliser les richesses nouvelles apportées par celui-ci, mais, malgré d'apparentes similitudes, la musique des deux compositeurs diffère profondément et surtout dans les moyens d'expression.

Si Ravel, comme Debussy, emploie des harmonies prohibées jusqu'alors, ce ne sont pas les mêmes ; il laisse de côté, la gamme pour tons entiers ; par contre, il use parfois de la polytonalité. D'autre part, les rythmes, indécis chez Debussy, sont chez lui très affirmés et d'une richesse extrême, allant jusqu'à la polyrythmie. Il en tire des effets extraordinairement suggestifs notamment, en certaines occasions, par leur obstination et leur rigueur mécanique. Quant à l'orchestration, infiniment riche elle aussi, elle dérive de celle des Russes. Ravel ne craint pas d'y introduire des timbres inédits (une râpe à fromage), ou obtenus par certaines modifications apportées aux instruments. C'est dans cette science des timbres que réside par exemple tout l'effet du célèbre *Bolero* construit sur un thème obstiné, appuyé sur un rythme non moins obstiné et prenant peu à peu toute son ampleur, non par son développement polyphonique ou mélodique, mais par l'apparition de timbres nouveaux à chaque reprise. Ailleurs, Ravel donne à son orchestre les sonorités d'un véritable jazz.

Plus que Debussy, Ravel a le souci de la construction. Sa *Sonatine* pour piano, son *Quatuor* à cordes sont de forme classique. Toute sa musique de chambre, d'ailleurs, est d'une admirable facture.

Il a de commun avec Debussy la sensualité mais, tandis que chez celui-ci elle rejoint une émotion traduite très spontanément, elle est, chez Ravel, gouvernée par l'intelligence et le raisonnement. Une répugnance profonde pour la sentimentalité, pour l'effusion lyrique a fait reprocher au compositeur sa sécheresse ; effectivement, son inspiration est toujours rigoureusement contrôlée ; jamais elle ne s'abandonne à l'instinct, ce qui n'implique pas l'absence de sensibilité, celle-ci étant au contraire très vive et très délicate. Cette sensibilité s'applique à des impressions, et les traduit avec toutes sortes de raffinements de procédés et d'écriture. Le musicien réalise à chaque instant de véritables tours de force dans leur notation, renouvelant presque à chaque œuvre l'aspect de son art.

Parmi ses pièces pour piano, une d'entre elles, *Jeux d'eaux* est particulièrement remarquable, parce que la technique de l'instrument y est traitée selon des procédés inédits.

Beaucoup d'humour et d'ironie, un grand sens du comique et de la parodie ont fait écrire à Ravel des pages exquises telles que les *Histoires naturelles*, mélodies sur le texte de Jules Renard ou le ballet de *L'Enfant et les Sortilèges* sur un livret de Colette. Ce ballet mêlant constamment le chant à la danse est une sorte de rénovation de l'ancien opéra-ballet du XVIIIe siècle.

Toute cette œuvre de Ravel fourmille de détails inattendus, amusants.

Il en est de même pour *l'Heure Espagnole* où la verve et l'esprit jaillissent en feux d'artifices. Par son mélange de comique et de sérieux, cette œuvre constitue un retour à l'opéra-buffa selon Mozart.

Paul Dukas (1865-1935).

Il est difficile de rattacher Dukas à une école déterminée car, après avoir étudié longuement les grands maîtres, anciens et contemporains, il s'est forgé son propre style assez original pour ne refléter aucune influence. Sa technique solide qui lui fait concevoir un art non assujetti à des règles étroites mais cependant soigneusement construit, le rapproche de C. Franck tandis que certains procédés d'écriture l'apparentent à Debussy. Dukas, épris de clarté, de raison, veut cependant que sa musique agisse autant sur la sensibilité que sur l'intelligence ; il est en cela un impressionniste.

Sa *Symphonie* en ut majeur, sur un plan classique, puis son poème symphonique, *l'Apprenti sorcier*, inspiré d'une ballade de Gœthe, établirent sa réputation. La *Sonate* en mi ♭ pour piano rappelle les plus belles pages beethovéniennes.

Au théâtre, *Ariane et Barbe-Bleue*, d'après Maeterlinck, est l'œuvre la plus remarquable qui ait été donnée en France depuis Pelléas, de Debussy. Dukas y applique certainement les procédés de ce dernier, mais il bâtit l'ouvrage sur des leit-motiv. Comme dans Pelléas, la musique intervient pour « commenter, éclairer, développer les sentiments des personnages ». C'est d'un bout à l'autre une vaste symphonie intensément dramatique et pleine de richesses de toutes sortes.

La Péri, poème dansé mais surtout poème symphonique, possède une instrumentation d'une richesse de couleurs analogue à celle des Russes, avec des qualités de clarté et de logique dans lesquelles se retrouve le souci de la construction toujours si grand chez Dukas.

TEXTES

Sur Pelléas et Mélisande :

« On ne sait peut-être pas assez ce que fut Pelléas pour la jeunesse qui l'accueillit à sa naissance, pour ceux qui avaient de seize à vingt ans quand il parut ; un monde merveilleux, un très cher paradis où nous nous échappions de tous nos ennuis. Toute la semaine, au lycée, nous l'attendions, nous parlions de lui. Avec quel amour et quel respect ! Il était la consolation de nos emprisonnements. Et, le dimanche venu, car nous ne pouvions l'entendre qu'aux matinées, de nouveau cette musique, de nouveau ce pays sonore où s'enfoncer... C'est sans métaphore que je le dis : Pelléas était pour nous une certaine forêt et une certaine région et une terrasse au bord d'une certaine mer. Nous nous y évadions, connaissant la porte secrète et le monde ne nous était plus rien. Comprendra-t-on longtemps encore le pouvoir de charme que l'œuvre recèle ?... L'harmonie de Pelléas se respire : elle se répand et l'on ne cherche plus à voir devant soi ; on la suit sans désir, à sa suavité. Mais il y a bien autre chose que de la suavité dans Pelléas... une déclamation lyrique d'une humanité admirable. ...A chaque instant le mot le plus juste, le plus naïf, ce qu'il

fallait dire et que voici maintenant irréparable. Sans cesse, une délivrance naturelle ; le cœur qui trouve... »

(Jacques Rivière, Etudes, 1911).

Mon cher Lerolle,

.... Pelléas et Mélisande ont commencé par bouder et ne voulaient plus descendre de leur tapisserie, j'ai donc été obligé de jouer avec d'autres idées ; alors, un peu jaloux, ils sont revenus se pencher sur moi, et Mélisande, avec la douce voix maladive que vous lui connaissez, m'a dit : « Laisse ces petites folles, amoureuses de public cosmopolite et garde tes rêves pour mes cheveux, tu sais bien que nulle tendresse ne vaudra la nôtre ».

Et la scène des souterrains fut faite, pleine de terreur sournoise, et mystérieuse à donner le vertige aux âmes les mieux trempées, et aussi la scène au sortir des mêmes souterrains, pleine de soleil, mais du soleil baigné par notre bonne mère la mer, ça fera, je l'espère, une jolie impression ; d'ailleurs, vous verrez tout cela, car pour n'importe quel galion, je ne voudrais vous influencer. J'ai terminé également la scène des petits moutons, où j'ai essayé de mettre un peu de la compassion d'un enfant à qui un mouton donne d'abord une idée du jouet auquel il ne peut toucher, et aussi une pitié que n'ont plus les gens inquiets de confortable. Maintenant, j'en suis à la scène du père et du fils, et j'ai peur, il me faut des choses si profondes et si sûres ! Il y a là un « petit père » qui me donne le cauchemar...

Lettre de Claude Debussy *à son ami le peintre* Henry Lerolle.
28 août 1894.

DISQUES

Chabrier

Espana — *Gram. L. 678* ou *Polydor 566.019 N 30.*
Habanera — *Col. LFX 174* ou *Polydor 566.133 N 30.*
Bourrée fantasque — *Polydor 566.003 N 30* ou *Odéon 123.545.*
Scherzo-Valse — *Polydor 566.018 N 30.*
L'Ile heureuse — *Odéon 166.667.*

Fauré.

Parfum impérissable — *PD 51.*
La bonne chanson — *Gram. DB 5020-22.*
L'horizon chimérique — *Gram. DB 5009* ou *Decca GAG 1963.*
Berceuse — *Odéon 166.022.*
Au cimetière — *Pathé PD 66.*
Roses d'Ispahan —
Le secret — *Pathé PD 45.*
Les Berceaux — *Lumen 2.00.005 A.*
Clair de lune — Après un rêve — *Lumen 2.00.010 A.*
Lydia — *Odéon 188.634.*
Mirages — *OL 27 et 28.*
Masques et Bergamasques — *Odéon 188.929 et 930.*
Élégie pour violoncelle — *Odéon 188.939.*
Ballade op. 19 — *Polydor 566.278 et 79.*
Requiem — *Gram. W 1154 à 58.*
Quatuor — *Gram. DB 5103 à 06* .

DEBUSSY.

Chansons de Bilitis -- *Gram. DB 11186.*
Ballade à Notre-Dame -- Les cloches -- Les Angélus - *Lumen 3.00.008 A.*
L'enfant prodigue – Air d'Azaël -- *Odéon 171.028.*
Pelléas et Mélisande – enregistrement complet -- *Col. DB 1561 à 80.*
Préludes -- *Col. LF 158 à 63.*
Arabesques -- *Col. LF 55* ou *Decca AF 207.*
Images -- *Discophiles album 21.*
Prélude à l'après-midi d'un faune -- *Col. LFX 30* ou *Odéon 123.689* ou *Polydor 566.000 N 30.*
Nocturnes -- *Gram. DB 5066 à 68.*
La Mer -- *Gram. W 1500.*
Ibéria -- *Gram. DB 4974 à 76.*
Petite suite -- *Col. DF 707 et 708.*
The Children's Corner -- *Col. LFX 473.*
Sonate pour violon et piano -- *Gram. DB 1322 et 23.*
Quatuor -- *Gram. DB 5109 à 11.*

RAVEL.

Valses nobles et sentimentales -- *Discophiles album 25.*
Jeux d'eau -- *Gram. DB 5199* ou *Polydor 566.250 N 30.*
Miroirs -- *Decca AF 209 - 210 - 218 - 219.*
Concerto pour la main gauche -- *Polydor 566.192 et 193 N 30.*
Pavane pour une infante défunte – piano -- *Polydor 566.251 N 30.*
Pavane pour une infante, orchestre -- *Odéon 123.617.*
Le tombeau de Couperin -- *Polydor 566.250 N 30* et *Gram. W 1163 et 64.*
Sonatine -- *Gram. DB 533 et 34.*
Quatuor -- *Polydor 595.102 à 104 N 30* ou *Odéon 123.885 à 888.*
Boléro -- *Col. LFX 875 et 76* ou *Polydor 566.030 et 31 N 30* ou *Decca GAG 1637.*
Daphnis et Chloé -- *Decca GAG 1584 à 86.*
La valse -- *Gram. W 1557 et 58.*
Rhapsodie espagnole -- *Odéon 123.770 et 771.*
Ma Mère l'Oye -- *Odéon 123.546.*
L'enfant et les sortilèges -- *Col. LFX 784 à 789.*
Les histoires naturelles -- *Odéon 188.903 à 905.*
Chansons madécasses -- *Polydor 566.030 et 31 N 30.*
Trois chants hébraïques -- *Polydor 561.075 N 25.*
Don Quichotte à Dulcinée -- *Decca AB 20120 et 21.*
Ronsard à son âme

P. DUKAS.

L'apprenti sorcier -- *Col. LFX 464 et 65* ou *Polydor 566.001 et 02 N 30.*

XI

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES (FIN DU XIXe SIÈCLE-XXe SIÈCLE)

Le mouvement musical à l'étranger a été particulièrement intense à la fin du XIXe siècle et dans cette première moitié du XXe. Non seulement il s'est poursuivi dans les écoles déjà existantes en conservant à chacune ses caractères propres, mais encore il a pris un essor nouveau dans d'autres pays jusque-là tributaires de l'influence française, allemande ou italienne grâce au réveil d'une musique nationale rénovée par le folklore.

L'originalité de certaines musiques étrangères a apporté à la musique moderne des éléments nouveaux.

★

Angleterre. — L'Angleterre n'a pas eu d'art véritablement national depuis Purcell, au XVIIe siècle.

Un mouvement en faveur d'un oratorio et d'un opéra purement anglais s'y est dessiné à la fin du XIXe siècle. Actuellement on assiste à une rénovation de la musique chorale et de la musique symphonique. **Frédéric Cowen** et **Cyril Scott** sont les représentants les plus originaux de l'école moderne ainsi que **Bliss, Holst**, etc.

Pays Scandinaves. — Le renouveau de l'art national par le folklore et surtout par le lied a été entrepris par certains musiciens tels que **Niels Gade** (1817-1890) au **Danemark, Grieg** (1843-1907) et **Sinding** (1856) en Norvège. La Finlande avait avant la guerre de 1939 un des plus grands musiciens actuels, **Jean Sibelius** (1865).

Russie. — La Russie, qui s'était si brillamment révélée dans la première moitié du XIXe siècle[1], continue d'exercer son influence dans la période moderne, particulièrement sur l'école française.

Peu à peu, les grands concerts avaient fait connaître au public parisien les œuvres des « Cinq » auxquelles s'ajoutaient celles, moins significatives, d'une nouvelle génération groupant **Glazounow, Scriabine, Liadow, Gretchaninow,** etc.

En 1910, les Ballets russes, sous la direction de **Serge de Diaghilew,** furent pour ce même public un éblouissement : **décors** et **costumes** aux couleurs crues, multiples, harmonisées avec un art consommé où se

1. Chapitre IX.

mêlaient les stylisations de la peinture moderne et l'élément spécifiquement russe, d'un orientalisme un peu barbare ; **chorégraphie** différant totalement de la danse classique (toute une partie mimée s'intercalait entre les morceaux de danse proprement dite), animée par le prodigieux danseur **Nijinsky** et faite d'une débauche de virtuosité, de sauts, de mouvements acrobatiques ; **musique,** empruntée au répertoire russe déjà connu (Shéhérazade, de Rimsky-Korsakow, Les Danses du Prince Igor, de Borodine, etc.) ou complètement inédite, telles étaient les principales caractéristiques de ces spectacles.

Aux auditeurs désemparés par son étrangeté, cette musique nouvelle révéla un compositeur jusque-là inconnu en France, **Igor Strawinsky** (1882), qui ne tarda pas à imposer fortement son influence à la jeune génération tout en suscitant les mêmes discussions passionnées qui avaient accueilli les œuvres de Wagner ou de Debussy.

Strawinsky, après s'être inspiré de ces deux musiciens ainsi que de Rimsky-Korsakow et de Ravel, inventa très vite sa propre technique dont l'audace et l'originalité créent encore une fois un monde sonore nouveau.

Il est très difficile de caractériser cette technique qui varie sans cesse. Elle constitue une réaction violente contre le debussysme et l'impressionnisme, contre leur mode d'expression tout en demi-teintes, en nuances délicates et imprécises.

La musique de Strawinsky, au contraire, est brutale, dure, crue. Pratiquant constamment la **polyharmonie,** elle est faite d'une polyphonie dans laquelle les dissonances les plus heurtées s'opposent sans cesse tantôt avec une volonté de simplification qui la ramène au très ancien **organum** [1], tantôt avec des enchevêtrements très complexes de modes grecs, d'échelles de sons empruntées à l'extrême-orient, d'intervalles inusités, etc.

Les rythmes, durement marqués eux aussi, avec une rigueur mécanique, sont écrits sur des changements incessants de mesure. En même temps que la **polyrythmie,** Strawinsky emploie d'une façon continue le **rythme syncopé**, principe du **jazz,** qu'il ne connaissait pourtant pas lors de ses premières œuvres, mais qu'il fut ensuite un des premiers à connaître et à exploiter. Il en tire des effets extraordinaires et intenses.

Ces formules harmoniques et rythmiques servent à traduire des notations typiques extrêmement concises, mais indiquées très vigoureusement et se succédant très rapidement sans laisser place au développement, telles des images dans un kaléidoscope.

L'instrumentation elle-même est, selon une conception toute nouvelle, soit dans le choix des timbres qui met en valeur certains d'entre eux jusqu'alors relégués à l'arrière-plan, ce qui donne une saveur toute particulière à la musique, soit par l'importance considérable donnée aux instruments à percussion qui finissent par produire une impression de **bruit** rythmé. Très souvent, l'orchestre est réduit à un petit nombre d'instruments et les voix en font partie. Les cordes perdent leur prépondérance.

Les ballets de Strawinsky ont complètement transformé le genre.

---

1. Polyphonie primitive (vers le xe siècle) et consistant en suites de quartes et de quintes parallèles. Voir Tome I.

L'Oiseau de Feu fut le premier en date. Certains : *Pétrouchka*, *Le Sacre du Printemps*, ont une signification symbolique ; d'autres, tels que les *Noces*, *Renard*, sont surtout des sortes de mimodrames, de tableaux vivants ; la musique et la danse sont indépendantes l'une de l'autre. D'autres encore : *Pulcinella*, l'*Histoire du Soldat*, sont des parodies où intervient l'esprit de caricature. Les sujets, la mise en scène, la chorégraphie sont autant d'innovations originales et d'un modernisme qui, à l'époque, fit scandale. Le Sacre du Printemps, en particulier, souleva l'indignation du public, mais l'impression faite sur les musiciens n'en fut pas moins profonde et changea l'orientation de la musique française contemporaine.

Des mélodies, des œuvres purement instrumentales telles qu'un *Octuor*, une *Symphonie d'instruments à vent* qui n'a rien de classique, un *Concerto* pour piano présentent en leur genre les mêmes audaces et la même évolution vers un art de plus en plus dépouillé dans lequel « il ne reste plus que l'essentiel de la matière sonore soumis au rythme ».

Serge Prokofieff (1891), contemporain de Strawinsky, a donné également des œuvres intéressantes et audacieuses.

Depuis la révolution, la musique soviétique est soumise à une règlementation sévère ; elle doit être dépourvue de tout modernisme, se limiter à la plus grande simplicité d'expression et de forme, s'inspirer de thèmes empruntés à l'évolution sociale du pays ou à la glorification de Staline.

L'Allemagne après Wagner. — L'influence wagnérienne y domine toujours, sauf dans l'œuvre de **Brahms** (1833-1897) qui se tourne vers la musique pure et vers le lied.

L'Autrichien **Anton Bruckner** (1824-1896) s'efforce d'introduire la conception wagnérienne dans la musique d'église et dans ses symphonies auxquelles il donne des proportions colossales.

Les mêmes tendances se retrouvent chez **Gustav Mahler** (1860-1912), également autrichien, mais lui, du moins, oriente la symphonie vers des destinées nouvelles. Cherchant aussi le colossal, il emploie par exemple dans sa Huitième Symphonie un chœur et un double orchestre de 1.000 exécutants ; les voix sont considérées comme des instruments et participent constamment à la symphonie. D'autres innovations dans la forme, dans l'exposition des thèmes présentés non plus successivement mais simultanément, l'emploi de la polyrythmie, de timbres originaux (cordes frappées avec le bois de l'archet, violon accordé anormalement, etc.) se rencontrent à chaque instant dans ses œuvres.

Richard Strauss (1864) a derrière lui une série de compositions dans lesquelles s'affirme son wagnérisme en même temps que son goût pour les proportions démesurées, pour les énormes ensembles instrumentaux, pour la polyphonie la plus compliquée. Tantôt très trivial, tantôt s'élevant à de réelles beautés, il n'a pas exercé de véritable influence. Il a donné au théâtre *le Chevalier à la Rose*, *Salomé*, etc. ; au concert, des poèmes symphoniques : *Mort et Transfiguration*, *Ainsi parla Zarathustra*, d'après Nietzsche la *Symphonie domestique*, etc.

Italie. — Tandis qu'avait lieu la transformation de l'opéra en drame musical, en Allemagne avec Wagner, en Russie avec Moussorgsky, l'Italie maintenait l'ancienne forme et la tradition de son style avec **Verdi** (1813-

1901) qui, pendant la plus grande partie de sa carrière, ne fit que continuer Rossini en ajoutant à la richesse de la mélodie, commune à tous deux, la recherche de l'effet théâtral obtenu par la violence de l'action dramatique. *Rigoletto*, d'après le Roi s'amuse, de V. Hugo, *Le Trouvère*, *La Traviata*, d'après la Dame aux Camélias, d'Alex. Dumas fils, connurent de grands succès en Italie et à Paris. Dans ses dernières œuvres : *Aïda*, *Otello*, Verdi, par un effort de volonté et de travail, changea complètement sa manière et sans sacrifier la mélodie peint par sa musique les caractères, donne à l'orchestre plus d'importance, emploie les harmonies nouvelles. Il subit l'influence de Wagner. **Falstaff** est le chef-d'œuvre de cette dernière période.

L'école « vériste » a eu comme représentants les plus connus **Léoncavallo** (1858), *Paillasse*, *La Vie de Bohême*, **Puccini** (1858-1924), *Madame Butterfly*, *la Tosca*, **Mascagni** (1865), *Cavalleria Rusticana*, qui imitent les effets faciles et la violence de Verdi dans des œuvres influencées également par Wagner, l'école russe et Massenet.

D'autres recherches plus intéressantes sont faites au théâtre par des contemporains tels que **Pizzetti** ou **Malipiero.** Celui-ci, en particulier, écrit des ouvrages qui ne sont pas des opéras mais des « lyriques », sortes de mimodrames dans lesquels la musique figure et commente les sentiments exprimés par les attitudes du mime.

D'autre part, il y a en ce moment en Italie un renouveau de la musique instrumentale. **Alfano, Busoni, Respighi, Tommasini, Malipiero,** reviennent aux formes du quatuor, de la sonate, du poème symphonique caractérisés par une mélodie toujours très dessinée, par un grand souci de la construction, même en dehors des règles traditionnelles, par l'importance accordée au contrepoint et aux rythmes.

Espagne. — L'Espagne, après avoir eu au XVIe siècle un art polyphonique remarquable, s'était laissé envahir peu à peu par l'italianisme. Vers la fin du XIXe siècle, un groupe de musiciens entreprit de faire revivre l'art national avec la « Zarzuela », genre analogue à notre opéra-comique et les « Tonadillas » ou chansons populaires. Comme source d'inspiration, ils se servirent du folklore particulier à chaque province et que la tradition avait conservé avec ses caractéristiques, sa variété et sa richesse : **fandango,** de la province basque, **jota** de l'Aragon, **malaguenas** de la Murcie et surtout l'art **flamenco** de l'Andalousie dont l'origine remonte à la domination des Maures : **Seguidilla, boleros, tango,** pour les danses ; **tirana, polo,** pour les chants. Ce style flamenco, très étrange, très particulier, avec des rythmes contrariés, une coupe irrégulière de la mélodie, une certaine absence de cadences, se perpétue en Andalousie dans les « maisons de danses » où se réunissent des amateurs fanatiques de cet art

Si ces efforts pour rénover le théâtre lyrique ne donnèrent pas tous les résultats que l'on pouvait espérer, le folklore apparaît dans toute sa saveur à travers l'œuvre pianistique, orchestrale, théâtrale d'**Albeniz** (1861-1909). *Chants d'Espagne*, *Suite espagnole*, *Iberia*, etc., de **Granados** (1867-1916), *Danses pour piano*, *les Goyescas*, inspirées par des tableaux de Goya, *Tonadillas*, *Canciones*, etc. et de **Manuel de Falla** (1880), *Nuits dans les Jardins d'Espagne*, *l'Amour Sorcier*, *la Vie brève*, *Sept chansons espagnoles*, etc. A ces compositeurs, il faut joindre **Joaquin Turina** (1882)

qui, ainsi que de Falla, fut le représentant de la jeune génération espagnole à Paris. Pianiste et chef d'orchestre remarquable, il a en outre derrière lui une œuvre considérable : symphonies, musique de chambre, pièces pour piano, mélodies andalouses, etc. La France, comme l'Espagne, a reconnu la valeur de cet art et elle a accueilli avec le même enthousiasme les artistes qui l'interprétaient dans certaines de ses manifestations les plus typiques : la danseuse **Argentina,** le danseur **Vincente Escudero,** le guitariste **Andrès Segovia.**

Amérique. — L'Amérique, pays neuf, n'a pas encore de tradition musicale, mais après la guerre de 1914-18, elle nous a révélé le jazz qui, maintenant en pleine décadence, a exercé à son apparition une influence certaine sur la musique moderne.

Le jazz est d'origine nègre. Il se caractérise par le rythme syncopé, par l'emploi de timbres nouveaux ou peu usités : banjo, instruments à percussion, cuivres et parmi ceux-ci le saxophone dont il tire des effets extraordinaires. Les chants qui se mêlent souvent aux instruments s'inspirent des « plantations song » et des « spirituals », chansons nègres sur des légendes et des sujets bibliques. Animé d'une vie frénétique ou au contraire très nostalgique, le jazz réclame un ensemble parfait de musiciens dont chacun est un véritable artiste.

Belgique. — La Belgique, avant d'être constituée sous sa forme actuelle par sa Révolution de 1830, avait connu au cours des siècles — sous le nom de Pays-Bas et de Provinces Unies — une succession presque ininterrompue de luttes et de partages. C'est ce qui explique qu'aucune continuité n'ait relié la période musicale moderne à la grande école polyphoniste de la Renaissance qui, aux 15e et 16e siècles, réunissait Flamands, Wallons et Français.

Soumise tout d'abord à l'influence du grand opéra, la Belgique voit se dessiner dès la seconde moitié du 19e siècle un intéressant mouvement musical dans lequel Flamands et Wallons se distinguent nettement les uns des autres par leurs sources d'inspiration et leurs tendances.

Ce mouvement se manifeste tout d'abord dans le domaine de la musique religieuse : oratorio et musique d'église.

Grâce à l'impulsion de **Peter Benoît,** chef de l'école anversoise (1834-1902), l'oratorio devient l'expression d'un art flamand s'inspirant des traditions populaires. Les principales œuvres de Benoît : *L'Escaut* (1867), *Le Rhin* (1889), sont de véritables épopées musicales où de grandes masses chorales et orchestrales retracent les luttes historiques de la Flandre, en des pages vigoureuses et colorées.

D'autre part, l'organiste **J. Lemmens** (1823-1881) fonde, en 1879, l'école de Malines qui joue un rôle prépondérant dans l'essor de la musique religieuse et de la musique d'orgue.

C'est dans la voie tracée par ces deux musiciens que s'engagent les Flamands.

Jean Blockx (1851-1912), élève de Peter Benoît, peut être considéré comme son héritier car il fait preuve dans l'opéra de la même prédilection pour la couleur locale, pour les grandes fresques chorales et symphoniques *(La Fiancée de la Mer).*

Edgard Tinel (1854-1912), dans son oratorio *Franciscus* (1887), appartient à cette même lignée par les vastes proportions de l'ouvrage, par son lyrisme et par l'ampleur des moyens d'expression employés. Successeur de Lemmens à l'école de Malines (1882), il continue son œuvre et écrit de la musique religieuse et de la musique d'orgue.

Auguste de Boeck (1865-1937) et **Paul Gilson** (1865-1937) sont également dans la tradition flamande mais en subissant certaines influences étrangères (école russe, wagnérienne). Au premier, on doit des œuvres symphoniques, des opéras et surtout sa féérie *La Princesse Rayon-de-Soleil*. Quant à **Gilson**, il apparaît comme exerçant sur les musiciens flamands une influence certaine ; plusieurs de ses élèves constituent dans la génération actuelle le groupe des synthétistes. *La Mer* (1891), vaste tableau symphonique, est une de ses œuvres les plus significatives.

Tandis que le groupe flamand s'enfermait dans des tendances plus conservatrices et traditionalistes, celui des musiciens wallons suivait une voie assez différente.

Partis tout d'abord du franckisme, car ils reconnaissent pour chef de file C. Franck et G. Lekeu (Belges d'origine), les Wallons ne tardent pas à rejoindre les écoles modernes, française et étrangères.

Parmi les principaux, il faut citer **Vreuls** (1876), élève de V. d'Indy, dont les grandes qualités de symphoniste se sont orientées vers l'impressionnisme français.

Joseph Jongen (1873), après avoir subi l'influence de Franck, en est venu également aux tendances les plus modernes de l'école française. Il a écrit une œuvre considérable de musique de chambre. *La Rhapsodie* pour quintette à vent et la *Symphonie avec Orgue* en sont des exemples marquants.

Les synthétistes, sous l'impulsion de Gilson, constituent un petit groupe aux tendances diverses.

Jean Absil (1893) s'inspire à la fois de Ravel et des dodécaphonistes. Avec le *Concerto* pour piano et orchestre, le *Troisième Quatuor* à cordes, le *Trio* à cordes, les *Poèmes de Maeterlinck* pour chant et quatuor à cordes, l'oratorio *Ulysse et les Sirènes*, écrit en collaboration avec José Bruyr, les *Chants du Mort*, dans lesquels il s'inspire du folklore roumain, J. Absil se classe parmi les compositeurs internationaux.

Marcel Poot (1901) reste dans le style flamand et certaines de ses pages évoquent tout le pittoresque d'une kermesse populaire. *L'Ouverture Joyeuse* est particulièrement caractéristique. *Le Poème de L'Espace*, inspiré par l'exploit de Lindberg, *Jazz-Music*, *Icare*, nous donnent d'autres aspects, très divers, de son style.

René Bernier apparaît comme le plus latin de ce groupe. Mélodiste distingué *(Prestiges du Songe*, sur des poèmes de Karen), il s'est attaché à la renaissance du folklore en Belgique. Son *Quintette* compte parmi ses œuvres les plus marquantes.

Citons enfin, parmi les musiciens de la génération actuelle, **Gaston Brenta** (1902) - *Concerto* piano et orchestre -, **Victor Leglay** qui se rattache aux tendances des modernes français, le Chanoine **Van Luffen** qui continue les musiciens d'église.

DISQUES

Écoles étrangères.

Pays scandinaves

Grieg.

Danses norvégiennes — *Col. L 1733 et 34.*
Peer Gynt — *Palhé PGT 10 et 11* et *Odéon 123.846 et 47.*
Holberg suite, pour cordes — *Classic C 2021-23.*

Sibélius.

Valse triste — *Col. DFX 182.*

Russie

Strawinsky.

L'oiseau de feu — *Col. D 15122 à 125.*
Les noces — *Col. LFX 405 à 407.*
Le sacre du printemps — *Col. D 15213 a 17.*
Histoire du soldat — *Col. LFX 263 à 65.*
Pétrouchka — *Col. L 2173 à 75.*
Concerto en ré maj. pour violon — *Polydor 566.173 à 175 N 30.*
Concerto en mi bémol maj. pour orchestre de chambre — Dumbarton Oaks *Classic 2031 et 33.*

Prokofief.

L'amour des trois oranges — *Gram. DB 6151.*
Ballet de Chout op. 21 — *Polydor 566.168 et 69 N 30.*

Allemagne

Brahms.

Danses hongroises — *Gram. DB 2922* et *Gram. DB 2413.*
Valses — *Gram. DB 5061.*
Trio, violon, cor et piano op. 40 — *Classic C 2103 à 05.*
Troisième quatuor à cordes op. 67 — *Classic C 2071 à 74.*

R. Strauss.

Mort et transfiguration — *Gram. DB 2324 à 26.*
Les équipées de Till l'Espiègle — *Polydor 95410 et 11 N 30* ou *Decca GAG 1681 et 82.*
Sonate, violoncelle, piano, op. 6 — *Classic C 2005 à 07.*

Italie

Verdi.

Aïda : Vers nous reviens vainqueur — *Polydor 566.112 N 30.*
Falstaff — Gram. DB 1317.
Othello : Prière de Desdémone — *Polydor 566.112 N 30.*
— Air du saule — *Odéon 123.870.*
Rigoletto : Quatuor — *Odéon 123.010.*
La donna e mobile — *Odéon 188.512.*
Courtisans race vile — *Odéon 123.725.*
Comme la plume au vent — *Polydor 561.093 N 30.*
Qu'une belle —
Air de Gilda — *Odéon 123.623.*
Duo du 2e acte — *Odéon 123.597.*
La Traviata : Lorsqu'à de folles amours — *Odéon 123.021.*
Folie, folie — *Polydor 66.790 N 30.*
Quel trouble —
Le Trouvère : Miserere — *Odéon 188.043.*

PUCCINI.

La Tosca – Sélection en 7 disques — *Odéon 123.810 à 816.*

Madame Butterfly : Sur la mer calmée — *Odéon 123.871* ou *123.530.*

Autres extraits — *Gram. DB 11220 — Col. LFX 64 – LFX 76.*

Vie de Bohême : On m'appelle Mimi — *Odéon 123.871.*

Que cette main est froide — *Polydor 566.139 N 30.*

O défroque si chère — *Odéon 188.864.*

Entrée de Mimi — Odéon *123.598.*

O douce jeune fille —

LÉONCAVALLO.

Paillasse : Me grimer — *Polydor 561.087 N 25.*

ESPAGNE

ALBENIZ.

Ibéria — *Gram DB 11216 à 219.*

Cordoba, orchestre — *Odéon 188.681.*

GRANADOS.

Danses espagnoles — *Col. 9605 et L 2046.*

Goyescas — *Col. 12.547.*

DE FALLA.

L'amour sorcier : Danse rituelle du feu — *Polydor 566.019 N 30.*

L'amour sorcier — *Col. 9390 à 92.*

Nuit dans les jardins d'Espagne — *Gram. DB 5095 à 97* ou *Decca GAG 1158 à 60.*

La vie brève – Danse espagnole — *Gram. W 891.*

Sept chansons populaires espagnoles — *Odéon 123.714.*

TURINA.

Ritmos — *OL 107 et 108.*

XII

LA JEUNE ÉCOLE FRANÇAISE

Les années de l'après guerre 1914-18 ont vu se poursuivre dans tous les domaines de l'art les essais de renouvellement qui s'étaient déjà manifestés auparavant.

En ce qui concerne la musique en France, la génération des « jeunes » a marqué une réaction violente contre l'impressionnisme et le Debussysme en même temps que l'intention bien arrêtée d'aller toujours plus avant dans les découvertes. Plus que jamais, les genres se confondent en des œuvres intermédiaires où règne la liberté totale. L'emploi de la polytonie et de la polyrythmie est d'usage courant ; par contre on va parfois jusqu'à n'employer que des rythmes et des sons non musicaux dont la percussion soutient un passage parlé ou une danse.

L'influence de Strawinsky a été profonde sur cette jeune école française et notamment sur certain « groupe des Six » qui eut pour chef **Erik Satie,** personnage étrange en lequel on vit tantôt un précurseur génial, tantôt un raté dissimulant sous ses extravagances de style son impuissance à créer une œuvre solide et bien conçue.

Il semble toutefois qu'Erik Satie (1866-1925), grand ami de Debussy, eut bien avant celui-ci l'intuition des trouvailles harmoniques employées ensuite par le compositeur de Pelléas. Devancé par Debussy dans la réalisation du style qu'il avait pressenti, il se lança alors dans une esthétique absolument opposée à l'impressionnisme.

Présenté au grand public par Ravel en 1910, Erik Satie fit souvent scandale par l'étrangeté de ses œuvres.

Humoriste impénitent, il semble constamment se moquer, ne serait-ce que par les titres donnés à ses compositions. *Préludes flasques pour un chien*, *Embryons desséchés*, *Morceaux en forme de poire*, *Danses de travers*, etc. Ce fantaisiste qui poussa la fantaisie jusqu'à suivre pendant trois ans l'enseignement austère de la Schola, donna après cela des œuvres plus importantes, des ballets, dans lesquels il apparut avec un style tellement dépouillé que l'on y vit seulement de l'extrême pauvreté. La musique, par ses suites de quartes et de quintes parallèles et nues revient au primitif organum, tandis que l'orchestration est réduite à son minimum. Ces compositions, interprêtées par les ballets russes ou suédois, donnèrent lieu à de violentes réactions tant elles semblaient par leur musique et par leur mise en scène (des peintres Picasso, Picabia, Matisse) un défi porté au public. Ce fut pour Erik Satie le début de la gloire, à 60 ans. Il prit alors la tête du « Groupe des Six » qui représentait la jeune génération d'après guerre.

De ce « groupe des Six » qui mettait dans son programme la réaction contre le debussysme et la volonté de faire « nouveau » par tous les moyens, plus fortement influencé encore par Strawinsky que par Erik Satie, certains musiciens se sont détachés plus particulièrement et apparaissent aujourd'hui avec plus de relief. Ce sont **Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc.**

Honegger (1892) se caractérise par un style contrapuntique et atonal. Son psaume dramatique, *Le Roi David* (1922), écrit pour soli, chœurs et orchestre, a été reconnu comme « un des plus hauts sommets de la musique contemporaine ». Le « *Pacific 231* » s'inspire curieusement des mouvements d'une machine. De très nombreuses œuvres : musique de chambre, musique d'orchestre, ballets dont *Rugby*, «1928», sur le rythme des mouvements humains, musique de scène (en particulier pour le *Saül*, d'André Gide et l'*Antigone*, de Jean Cocteau), un autre très beau drame biblique, *Judith* etc., font d'Arthur Honegger un des musiciens les plus féconds de notre époque.

Milhaud (1892) est également un musicien puissant et original. Des ballets : *l'Homme et son Désir*, *Salade* (celui-ci mêlé de paroles et de chant), de la musique de chambre, dont les *Cinq Symphonies* pour petit orchestre et le 2e *Quatuor* à cordes, des œuvres pour le concert : *les Choéphores*, *Christophe Colomb*, etc., permettent de reconnaître un style très varié qui va de la plus austère simplicité aux plus puissants effets de masses, des harmonies les plus classiques aux juxtapositions les plus audacieuses, du style le plus dépouillé (dans certaines pages des Choéphores seul le rythme subsiste, donné par les instruments à percussion) aux enchevêtrements contrapuntiques les plus compliqués. A travers toute l'œuvre se révèle un don remarquable de coloriste ; les trouvailles ingénieuses foisonnent.

Georges Auric (1899) et **Poulenc** (1899), avec moins d'œuvres significatives, moins de puissance, ont eux aussi représenté la musique d'avant-garde.

G. Auric a écrit surtout de la musique de scène et des mélodies pleines de fantaisie, des ballets où il semble presque renoncer aux outrances pour revenir à une certaine simplicité qui parait presque classique.

Poulenc se montre spirituel dans son *Trio* pour piano, hautbois et basson, dans ses *Mouvements perpétuels* pour piano, dans ses mélodies du *Bestiaire* sur des vers de Guillaume Apollinaire. Le *Concert Champêtre* (1928) marque un enrichissement de la personnalité.

Cette jeune école s'imposa habilement à l'attention du public dans cette période d'après-guerre où il y eut une si grande incohérence. En résumé, elle oppose au raffinement debussyste une manière de s'exprimer visant au dynamisme rythmique et souvent à la simplicité de construction. Son langage est parfois brutal, dur, par ses dissonances et par ses rythmes.

Parallèlement à ces musiciens qui font déjà figure de compositeurs « classés » et s'en inspirant plus ou moins, de nombreux « jeunes » s'essaient dans tous les genres sans qu'il soit possible encore de discerner la valeur exacte de leur talent ni l'influence qu'ils exerceront sur l'évolution de la musique, celle-ci nous paraissant elle-même très confuse.

INDEX (VOLUME III)

A

Absil (Jean) 111
Adam ..... 11 - 16
Africaine (L') 37
Agout (Comtesse d') ..... 62 - 63
Aïda 107
Ainsi parla Zarathustra 106
Albeniz 107
Album pour la jeunesse ..... 58 - 59
Alfano 107
Amours du Poète (Les) ..... 58 - 60
Amour sorcier (L') 107
Amour et Vie d'une femme ..... 58 - 60
Anneau de Nibelung 71
Années de Pèlerinage ..... 62 - 63
Antar 79
Antigone 113
Annunzio (d') 99
Aphrodite 17
Apollinaire (Guillaume) 113
Apprenti sorcier (L') 101
Archaïsme 97
Argentina 108
Ariane et Barbe-Bleue ..... 17 - 101
Ariettes oubliées 96
Arlésienne (L') ..... 84 - 85
Atonal 5
Attaque du Moulin (L') 12
Auber ..... 11 - 16
Audran (Edmond) 17
Auric (Georges) ..... 19 - 20 - 113

B

Bach (J.-S.) ..... 13 - 43 - 45 - 58 - 59
Balakirew ..... 9 - 28 - 79
Ballade des Gros Dindons 94
Ballet ..... 4 - 19
— Russe ..... 19 - 104 - 112
— Suédois ..... 20 - 112
Balzac 53
Banjo 108
Barbier de Séville (Le) 33
Barcarolle 95
Baudelaire ..... 76 - 91 - 99
Bayreuth ..... 62 - 71 - 74 - 96
Béatitudes (Les) ..... 14 - 88
Beaumarchais 33
Beethoven ..... 3 - 4 - 21 - 33 - 39 - 40
44 - 47 - 64 - 70 - 89
Belle Hélène (La) 17
Belle Meunière (La) 43
Benoît (Peter) 110
Benvenuto Cellini ..... 47 - 48 - 50
Berlioz ..... 4 - 6 - 11 - 14 - 23 - 28 - 43 - 45
47 à 52 - 62 - 63 - 64 - 73 - 74 - 83
Bernier (René) 110
Bestiaire (Le) 113
Bizet ..... 12 - 16 - 81 - 84 - 85 - 86
Bliss 104
Blockx (Jean) 110
Boeck (Auguste de) 111
Boieldieu ..... 16 - 51 - 84
Boîte à joujoux (La) 96
Boléro ..... 99 - 100 - 107
Bonne Chanson (La) 95
Boris Godounow ..... 80 - 96
Borodine ..... 9 - 24 - 79 - 105
Bouffe (Opéra) 15
Bourrée fantasque 92
Boyard 55
Brahms ..... 21 - 23 - 106
Brenta (Gaston) 111
Bréville (P. de) 90
Briséis 94
Bruckner (Anton) ..... 28 - 106
Bruneau (Alfred) 12
Busoni 107
Byron 60

C

Cantate 66
Carmen 84
Carnaval ..... 58 - 59
Castillon (Alexis de) ..... 26 - 90
Cavalleria Rusticana ..... 8 - 107
Cavatine 35
Chabrier ..... 92 - 94 - 99
Châlet (Le) 16
Chambre d'Enfants (La) 80
Chant du Cygne (Le) 42
Chant de la Cloche (Le) 14
Chants et Danses de la Mort 80
Chants d'Espagne 107
Chansons de Bilitis (Les) 96
Chanson Populaire :
Espagnole 107
Russe 79
Chapelle de Guillaume Tell (La) 63
Charivari (Le) 51
Charles d'Orléans 99
Charpentier (Gustave) 16
Chausson (Ernest) ..... 12 - 27 - 28 - 82 - 88
90 - 91 - 92 - 95
Chevalier à la Rose (Le) 106
Children's Corner 96
Choéphores (Les) 113
Chopin ..... 4 - 25 - 29 - 41 - 43 - 44 - 51 - 53
54 - 55 - 59 - 60 - 63 - 99
Choral :
(Franck) 88
(Mendelssohn) 45
Christophe Colomb 113
Christus ..... 62 - 68
Cimarosa 7
Classicisme 4
Cloches de Corneville (Les) 17
Cloches de Genève (Les) 63
Cocteau (Jean) ..... 20 - 113
Colette 100
Comédie musicale 33
Concert champêtre 113
Concerto ..... 29 - 30 - 40
Concertstück 40
Contes de ma Mère l'Oye 99
Coq d'Or (Le) 79
Course à l'abîme (La) 50
Cowen (Frédéric) 104
Crépuscule des Dieux (Le) 71
Cui (César) ..... 9 - 79
Cyclique ..... 4 - 22 - 28 - 60 - 64 - 83 - 89
Czerny 62

D

Dame blanche (La) 16
Dame aux Camélias (La) 107
Damnation de Faust (La) ... 11 - 45 - 47 - 48 - 49
Damoiselle Élue (La) ..... 95 - 97
Danse macabre (La) 83
Danses Polovtsiennes 79
— du Prince Igor 105
— de travers 110
Dante 64
Dante — Symphonie ..... 62 - 64
Daphnis et Chloé 99
Dargomyszki ..... 9 - 78 - 79
Debussy ..... 12 - 26 - 28 - 94 - 101
Delacroix ..... 3 - 53
Delannoy (Marcel) 17
Déluge (Le) 83
Diaghilew (Serge) 104
Diamants de la Couronne (Les) 16
Divine Comédie (La) 63
Djamileh 84
Drame lyrique 95
Drame musical :
— de Debussy 98
— grec 75
— de Wagner 72
Dukas (Paul) ..... 17 - 24 - 28 - 94 - 101
Dumas Fils (Alexandre) 107
Duparc ..... 28 - 82 - 88 - 90 - 91 - 92 - 95

E

École :
Allemande ..... 39 - 78 - 106
Américaine 108
Anglaise 104
Belge ..... 108 - 109
Espagnole 107
Française .. 10 - 14 - 16 - 17 - 21 - 23 - 26
28 - 78 - 81 à 102 - 112
Italienne ..... 32 - 78 - 106
Réaliste 12
Russe ..... 9 - 12 - 78 - 104
Echelle musicale 78
— orientale 105
Ecossaise (Symphonie) 44
Elie ..... 44 - 45
Empire (Musique sous l') 36
Embryons desséchés 112
Enfance du Christ (L') ..... 48 - 50
Enfant et les Sortilèges (L') ..... 12 - 99 - 100
Enfantines (Les) 80
Erlanger (Camille) 17
Esclarmonde 85
Escudero (Vincente) 108
Espana 92
Esterhazy (Prince) 62
Etienne Marcel 83
Etudes :
Chopin 54
Liszt ..... 62 - 63
Symphoniques 58
Etranger (L') 90

Euryanthe ..... 39 - 40
Eusébius 59
Eve 85
Evolution des Formes 6

F

Falla (Manuel de) ..... 107 - 108
Falstaff 107
Fandango 107
Fantaisie :
Franck 88
Schubert 43
Schumann 59
Fauré (Gabriel) .... 12 - 81 - 82 - 92 - 94 - 95 - 99
Faust :
(Damnation de) .... 11 - 45 - 47 - 48 - 49
(de Gounod) ..... 81 - 82
(Scènes de) ..... 47 - 48
(de Schumann) 60
(Symphonie) ..... 62 - 64
Fervaal 90
Festin de l'Araignée (Le) 20
Fêtes galantes (Les) 96
Feux Follets 63
Fiancée du Tzar (La) 79
Field 45
Figaro 33
Fille de Mme Angot (La) 17
Flamenco 107
Florestan 59
Flûtes sur la Pelouse (Les) 60
Folklore ..... 9 - 40 - 78 - 104 - 107
Fou de la Dame (Le) 17
Fra Angelico 97
Fra Diavolo 16
Franck (César) ..... 5 - 14 - 23 - 81 - 83 - 88 à 90
91 - 92 - 101
Freischutz (Le) ..... 38 - 39 - 40

G

Gade (Niels) 104
Gautier (Théophile) ..... 51 - 76
Gide (André) 113
Gilson (Paul) 111
Girollé-Girolla 17
Glazounow ..... 80 - 104
Glinka ..... 9 - 78 - 99
Gluck .... 34 - 36 - 42 - 47 - 49 - 60 - 64 - 82 - 101
Gœthe .... 3 - 21 - 42 - 47 - 49 - 60 - 64 - 82 - 101
Gounod ..... 11 - 14 - 16 - 81 - 82 - 84 - 90
Goya 107
Goyescas (Les) 107
Granados 107
Grande Duchesse de Gérolstein (La) 17
Grand Mogol (Le) 17
Green 95
Gretchaninow 104
Grieg 104
Grotte de Fingal (Ouverture de la) 45
Groupe des Cinq ..... 79 - 80
Six ..... 112 - 113
Guillaume Tell ..... 33 - 34
Gwendoline 94

H

Haendel ..... 13 - 43 - 45 - 59
Halévy ..... 11 - 16 - 38
Haydn (Michel) 39
— (Joseph) 33
Haydée 16
Heine (Henri) ..... 21 - 42 - 61
Hérodiade 85
Héroïde funèbre 63
Hérold 16
Henry VIII 83
Heure Espagnole (L') ..... 12 - 17 - 99 - 100
Histoires naturelles (Les) ..... 99 - 100
Histoire du soldat 106
Hoffmann 61
Holst 104
Homme et son désir (L') 113
Honegger (Arthur) ..... 14 - 112
Horizon chimérique (L') 95
Hugo (Victor) ..... 3 - 53 - 107
Huguenots (Les) 37
Humoresque 61

I

Ibéria 107
Images 96
Impressionnisme ..... 97 - 99 - 112
Impromptus :
de Chopin 55
de Fauré 95
de Schubert ..... 41 - 43 - 45
Inachevée (Symphonie) 43
Indy (Vincent d') 12 - 14 - 19 - 24 - 26 - 28 - 88 - 90 - 91
Instrumentation 4
Intermezzo 80
Invitation au voyage (L') 91
Invocation à la nature ..... 49 - 50
Iphigénie en Tauride 45
Istar 26
Italienne :
(école) ..... 32 - 106
(symphonie) 45

J

Jardin clos (Le) 95
Jazz ..... 100 - 105
Jeunesse d'Hercule (La) 83
Jeux 96
Jeux d'eaux ..... 100 - 109
Jolie Fille de Perth (La) 84
Jongen (Joseph) 111
Jongleur de Notre-Dame (Le) 85
Jota 107
Jour d'été à la montagne 90
Judith ..... 13 - 111
Juif polonais (Le) 17
Juive (La) 11

K

Kapellmeister 39
Kreisler 59
Kreisleriana ..... 58 - 59 - 61

L

Lac de Wallenstadt (Le) 63
Lalo (Edouard) ..... 16 - 24 - 29
Lamartine ..... 3 - 51
Langage musical 4
Lazzari (Sylvio) 17
Leconte de Lisle 91
Lecoq (Charles) 17
Légende :
(dramatique) 49
(de Saint-Christophe) ..... 14 - 90
(de Sainte Elizabeth) ..... 62 - 64
Leglay (Victor) 111
Leit-motiv 4 - 9 - 13 - 40 - 64 - 73 - 74 - 82 - 85 - 90-101
Lelio ou le retour à la vie ..... 47 - 48 - 50
Lemmens (J.) 110
Léoncavallo ..... 8 - 107
Lépreuse (La) 17
Lerolle (Henry) 101
Lesueur ..... 10 - 47
Lettres :
de Baudelaire 76
de Berlioz 51
de Chausson 92
de Chopin 55
de Debussy 102
de Duparc 92
de Liszt 75
de Schumann 61
de Wagner ..... 75 - 76
de Wittgenstein ..... 68 - 69
Liddow 104
Lied ..... 3 - 4 - 20 - 39
de Schubert ..... 41 - 42 - 43
de Schumann ..... 58 - 59 - 60 - 61
Liszt (Franz). 4 - 6 - 13 - 14 - 22 - 23 - 25 - 28 - 29
41 - 43 - 44 - 48 - 51 - 52 - 53 - 58 - 59 - 62 à 69
71 - 74 - 75 - 79 - 82 - 83 - 95 - 96 - 99
Liszt (Casimir) ..... 62 - 71
Lohengrin ..... 71 - 73 - 74
Louis de Bavière 71
Luffen (Van) 111
Louise 16
Louys (Pierre) 99
Lyre et la Harpe (La) 83
Lyrisme 3

M

Maeterlinck ..... 91 - 98 - 101
Madame Butterfly ..... 8 - 107
Magnard (Albéric) 24
Mahler (Gustave) ..... 23 -106
Maisons de danses 107
Maîtres chanteurs (Les) ..... 71 - 72
Malaguena 107
Malipiero 107
Mallarmé (Stéphane) 96
Manfred 60
Manon ..... 85 - 86
Marche au supplice 50
Marguerite :
(au rouet) 43
(romance de) 49
Marie-Magdeleine 85
Mârouf 17
Martyre de Saint-Sébastien (Le) ..... 96 - 99
Mascagni ..... 8 - 15 - 107
Mascotte (La) 17
Massenet ..... 12 - 16 - 81 - 85 - 86 - 90 - 107
Matisse ..... 20 - 112
Mazurka ..... 53 - 55
Mélodies (auteurs) :
de Chausson 91
de Debussy ..... 96 - 99
de Duparc 91
de Fauré 95
de Gounod 82

Mélodie continue ... 9 - 13 - 72 - 90
Mélodies Espagnoles ... 108
— Hébraïques ... 99
Mélodrame ... 47
Mendelssohn ... 13 - 22 - 25 - 39 - 43 - 44 - 45 - 48
Mer (La) ... 96
Mérimée (Prosper) ... 84
Messager (André) ... 17
Messe :
de Liszt ... 62 - 68
de Sainte Cécile ... 82
Messidor ... 12
Mignon ... 16
Milhaud (Darius) ... 113
Mimodrame ... 106 - 107
Mireille ... 82
Miroirs ... 49
Miss Helyett ... 17
Modes anciens ... 44 - 95 - 105
Moments musicaux ... 41 - 45
Monet (Claude) ... 97
Moocke (Camille) ... 47
Morceaux en forme de poires ... 110
Mors et Vita ... 81 - 82
Mort et Transfiguration ... 106
Mousquetaires de la Reine (Les) ... 16
Moussorgski ... 9 - 28 - 79 - 80 - 96 - 106
Mouvement perpétuel ... 41 - 113
Mozart ... 7 - 8 - 21 - 33 - 40 - 41 - 43 - 82 - 83 - 100
Musique :
contemporaine ... 4
instrumentale ... 4 - 5
moderne ... 4 - 78
polyphonique ... 4
populaire ... 78
Mythe ... 71

N

Napoléon 1er ... 10 - 19
— III ... 17
Nerval (Gérard de) ... 76
Niedermeyer ... 95
Nietzsche ... 85 - 86
Nijinsky ... 105
Noces de Figaro (Les) ... 7
Nocturnes :
de Chopin ... 55
de Debussy ... 96
de Fauré ... 95
de Field ... 45
Nouveau Seigneur du Village (Le) ... 16
Nuit dans les Jardins d'Espagne ... 107
— de Mai ... 79
— sur le Mont-Chauve ... 79

O

Obéron ... 39
Octuor ... 106
Œuvre d'art de l'avenir ... 71
Offenbach (Jacques) ... 17
Oiseau de Feu (L') ... 106
Opéra ... 6 à 13
Opéras (auteur) :
Balakirew ... 79
Bizet ... 84
Borodine ... 79
Chabrier ... 98
Dargomzski ... 78
Glinka ... 78
Gounod ... 81 - 82
Moussorgsky ... 79 - 80
Rimsky-Korsakow ... 79
Saint-Saëns ... 83
Opéra (genres) :
ballet ... 19 - 100
buffa ... 15 - 100
comique 16 - 17 - 40 - 81 - 82 - 84
de demi-caractère ... 11 - 82 - 84
grand opéra ... 37
historique ... 37
romantique ... 8 - 39
seria ... 32
Opéra et drame ... 71
Opérette ... 17
Oratorio ... 4 - 13 - 14 - 15
Oratorio (auteurs) :
Franck ... 88
Gounod ... 82
d'Indy ... 90
Liszt ... 62 - 84
Mendelssohn ... 13 - 45
Saint-Saens ... 84 85
Schumann ... 60
Orchestre :
de Bizet ... 85
de Debussy ... 98
de Gounod ... 82
de Liszt ... 63
de Ravel ... 100
de Strawinsky ... 105
de Wagner ... 73
Organum ... 105
Orphée aux Enfers ... 17
Otello ... 33 - 107
Ouragan (L') ... 16
Ouverture ... 40 - 44 - 72 - 79 - 83 - 84

P

Pacific 231 ... 94 - 113
Padmavati ... 12 - 20
Paillasse ... 8 - 107
Paisiello ... 7 - 10
Palestrina ... 43
Papillons ... 58 - 59
Paradis et la Péri (Le) ... 60
Pardon de Ploermel (Le) ... 16
Parodie ... 17
Parsifal ... 71
Pastorale des Cochons Roses ... 94
Paulus ... 44 - 45
Pavane pour une infante défunte ... 99
Pelléas et Mélisande ... 95 - 96 - 98 - 99 - 109
Pénélope ... 95
Percussion ... 112 - 113
Péri (La) ... 20 - 101
Périchole (La) ... 17
Petit Duc (Le) ... 17
Petit Elfe ferme l'œil (Le) ... 17
Petite Mariée (La) ... 17
Pétrouchka ... 106
Phaéton ... 83
Phidylé ... 101
Piano ... 4
Picabia ... 20 - 112
Picasso ... 20 - 112
Pièces pour piano ... 61 - 88 - 96 - 99
Pizetti ... 107
Planquette (Robert) ... 17
Poèmes de Mallarmé (Trois) ... 99
Poème symphonique ... 4 - 27
Chausson ... 91
Debussy ... 96 - 99
Dukas ... 101
Liszt ... 62 - 63
Saint-Saëns ... 83
Strauss ... 106
Polo ... 107
Polonaise ... 54 - 55
Polyharmonie ... 105
Polyrythmie ... 4 - 100 105 - 106 - 112
Polytonalité ... 100
Polytonie ... 4 - 112
Poot (Marcel) ... 111
Postilion de Longjumeau (Le) ... 17
Pouchkine ... 80
Poulenc (Francis) ... 113
Pré aux Clercs (Le) ... 16
Prélude à l'après-midi d'un Faune ... 96
Préludes :
Chopin ... 53 - 54 - 56
Franck ... 88 - 90
Liszt ... 63
Satie ... 110
Wagner ... 72
Préraphaélistes ... 97
Prince Igor (Le) ... 79
Programme ... 27 - 48
Prokofieff ... 106
Prométhée ... 95
Prophète (Le) ... 37
Psaumes ... 62 - 68
Puccini ... 15 - 107
Pulcinella ... 106
Purcell ... 104

Q

Quatuor ... 3 - 25 - 27
— Borodine ... 79
— Debussy ... 99
— Fauré ... 95
— Franck ... 88 - 89 - 90
— Mendelssohn ... 44
— Milhaud ... 113
— Ravel ... 99 - 100
— Schubert ... 42
Quintette :
Franck ... 88 89 - 90

R

Rabaud (Henri) ... 17
Raphaël ... 97
Rapsodie espagnole ... 99
Ravel (Maurice) 12 - 28 - 81 - 92 - 99 - 100 - 105 - 112
Réalisme ... 78 - 79
Récitatif ... 7
Rédemption :
(Franck) ... 88
(Gounod) ... 81
Réexposition ... 4
Renaissance ... 4
Renard ... 106
Renard (Jules) ... 100
Requiem :
Berlioz ... 37 - 38
Fauré ... 95

Restauration 36
Rêve (Le) 16
Reyer 12
Rhapsodies hongroises ..... 62 - 63
Rienzi ..... 70 - 71
Rigoletto 107
Rimbaud (Arthur) ..... 96 - 97
Rimsky-Korsakow ..... 9 - 24 - 28 - 79 - 105
Rip 17
Robert le Diable ..... 11 - 37
Roi Arthus (Le) 91
Roi David (Le) ..... 14 - 113
Roi des Aulnes (Le) 43
Roi s'amuse (Le) 107
Roi d'Ys (Le) 16
Romances sans paroles 44
Romantisme ..... 3 - 4 - 6 - 47 - 64
Romeo et Juliette 48
Rondo ..... 40 - 44
Ropartz (Guy) ..... 24 - 90
Rosalies 82
Roses d'Ispahan (Les) 95
Rossetti 97
Rossini ..... 7 - 32 à 35 - 40 - 78 - 82 - 107
Rostand (Edmond) 94
Rouet d'Omphale (Le) 83
Roussalka (La) 78
Roussel (Albert) ..... 12 - 20
Rubinstein ..... 24 - 80
Rugby 113
Russe (Ecole) ..... 9 - 78 - 104 - 107
Russia 79

S

Sacre du Printemps (Le) 106
Sadko 79
Saint Saëns (Camille) ..... 12 - 23 - 81 - 82 - 95
Salade 113
Salambô 12
Salieri 62
Salomé 106
Saltarello 44
Samson et Dalila 83
Sand (George) ..... 53 - 55 - 56 - 68
Sans soleil 80
Satie (Erik) ..... 112 -113
Sauge fleurie (La) 90
Saûl 113
Saxophone 108
Scènes d'enfants 59
Schéhérazade ..... 79 - 99 - 105
Schiller ..... 21 - 42
Schmitt (Florent) ..... 17 - 28 - 79
Schola Cantorum ..... 91 - 112
Schopenhauer 72
Schubert 3 - 21 - 22 - 25 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 60 - 91
Schubertziades 41
Schumann ... 4-18-21-22-25-29-41-43-44-58-59 - 64
Scott (Cyrill) 104
Scriabine 104
Scribe 37
Ségovia (Andres) 108
Seguidilla 107
Sérénade 43
Serres chaudes 92
Shakespeare ..... 45 - 47 - 50
Sibelius 104
Siegfried 71
Sigurd 12
Si j'étais roi 16
Sinding 104
Singsfiel 40
Smithson (Henriette) ..... 50 - 67
Snegourotchka 79
Sonate ..... 3 - 4 - 25
Sonate (auteurs) :
Alfano 107
Busoni 107
Chopin 55
Dukas 101
Fauré 95
Franck ..... 88 - 89 - 90
Malipiero 107
Mendelssohn ..... 44 - 45
Respighi 107
Schubert ..... 42 - 43
Schumann 59
Tommasini 107
Weber 41
Sonatine (Ravel) ..... 99 - 100
Songe d'une nuit d'été (Le) ..... 44 - 45
Sonnets de Pétrarque 63
Spontini 7
Stabat 33
Statue (La) 12
Stendhal ..... 34 - 35
Steppes de l'Asie Centrale (Dans les) 79
Strauss (Richard) ..... 9 - 23 - 106
Strawinsky (Igor) ... 10 - 19 - 20 24 - 26 - 28 - 30 80 - 105 - 106 - 112 - 113
Suite espagnole 107
Symbolisme ..... 83 - 97
Symphonie ..... 3 - 4 - 22 - 23 - 24
Symphonie (auteurs) :
Alfano 107
Berlioz 47
Borodine 79
Busoni 107
Chausson 88
Dukas 98
Fauré 82
Franck ..... 88 - 89 - 90
Indy (d') 90
Mahler 106
Malipiero 107
Mendelssohn 44
Milhaud 113
Respighi 107
Saint-Saëns 83
Schubert ..... 41 - 42 - 43
Schumann ..... 44 - 59 - 68
Tommasini 107
Symphonie :
Cévenole 90
Domestique 106
Dramatique ..... 48 - 72
Fantastique ..... 47 - 48 - 50 - 63 - 73
Inachevée 41
Printemps (du) 60
Rhénane 60

T

Tableaux d'une Exposition 80
Taglioni (La) 36
Tancrède 33
Tango 107
Tante Aurore (La) 16
Tannhaûser ..... 71 - 72 - 74
Tchaikiwsky ..... 24 - 80
Tétralogie ..... 54 - 68
Textes de :
Chabrier 92
Rivière (Jacques) 101
Sand (George) ..... 56 - 68
Wieck (Clara) 68
Thaïs 85
Thamar 80
Théâtre italien ..... 6 - 7 - 15
Thomas (Ambroise) 16
Timbres 4
Tinel (Edgard) 110
Tirana 107
Tommasini 107
Tonadillas 107
Tosca (La) ..... 8 - 107
Tragédie de Salômé (La) 19
Transcriptions 62
Traviata (La) 107
Trios ..... 42 - 113
Tristan et Yseult ..... 71 - 91
Troyens (Les) ..... 48 - 50
Truite (La) 43
Turina 107

V

Vaisseau fantôme (Le) ..... 70 - 71 - 74
Valse ..... 40 - 55
Variations 90
Varney ..... 40 - 55 - 88 - 89
Veluti 35
Verdi ..... 8 - 15 - 106
Verlaine ..... 95 - 99
Véronique 17
Vie antérieure (La) 88
Vie brève (La) 107
Vie de Bohême (La) ..... 8 - 107
Vie pour le Tzar (La) 99
Villanelle des Petits Canards 94
Villon 104
Vreuls 111
Vogler (Abbé) 39
Voitures versées (Les) 16
Voyage d'hiver (Le) 43

W

Wagner 4 - 5 - 6 - 8 - 9 - 12 - 37 - 40 - 48 - 62 - 63 - 70 à 76 79 - 82 - 83 - 84 - 85 - 90 - 91-94 - 96 - 98 - 105 - 106
Walkyrie (La) ..... 71 - 73
Weber ..... 3 - 6 - 8 - 9 - 25 - 38 - 39 - 40 - 44 - 45
Weimar (Duc de) 62
Werther ..... 3 - 85 - 86
Wesendonck 71
Wieck ..... 58 - 61
Wittgenstein (Princesse de) ..... 62 - 68 - 69 - 75

X

Xylophone 83

Z

Zampa 16
Zarzuela ..... 90 - 107
Zola 12

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Introduction. — De Beethoven a nos jours 3

ÉVOLUTION DES FORMES :

Opéra 6
Oratorio 13
Opéra-Bouffe - Singspiel - Opéra-Comique - Zarzuela. 15
Mélodrame — Musique de scène 18
La Mélodie 20
La Symphonie 22
Musique de chambre — Sonate — Quatuor, etc. 25
Le Poème Symphonique 27
Le Concerto 29
Le Jazz 31

DEUXIÈME PARTIE

LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES

LE DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

Chapitre I. — Italie. — Rossini 32
Chapitre II. — France. — Meyerbeer 36
Chapitre III. — Allemagne. — Weber. Schubert. Mendelssohn 39

LE ROMANTISME

Chapitre IV. — Berlioz 47
Chapitre V. — Chopin 53
Chapitre VI. — Schumann 61
Chapitre VII. — Liszt 65

FIN DU XIXe SIÈCLE — PÉRIODE CONTEMPORAINE

Chapitre VIII. — Wagner 70
Chapitre IX. — L'école russe 78
Chapitre X. — L'école française 81
1° *Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Massenet* 81
2° *C. Franck, Duparc, V. d'Indy, Chausson* 88
3° *Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel, Dukas* 94
Chapitre XI. — Les écoles étrangères 104
Chapitre XII. — La jeune école française 110
Index 112

22.917 — Imp. J. FONTAINE et M. ARNAUD, SAINT-QUENTIN (Aisne)

CHABRIER, d'après un dessin de Detaille
(Bibliolhèque de l'Opéra)

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

L'HISTOIRE de la MUSIQUE

de **C. MARTINÈS**, *professeur de chant.*

Ouvrage préfacé par **H. BOURGOIN**, *Inspecteur général de l'Instruction publique et conforme aux nouveaux programmes relatifs à l'enseignement de la musique.*

Edition revue et corrigée avec nouvelles discographies

1er TOME : Des origines au XVIIe siècle. Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année. - E. P. S. 1re année.
2e TOME : Du XVIIe siècle à Beethoven. Classes de 4e. - E. P. S. 2e année.
3e TOME : De Beethoven à nos jours. Classes de 3e - E. P. S. 3e année

L'HEURE du SOLFÈGE

de **B. FOREST**, *professeur de chant.*

Préface de **H. BOURGOIN**, *Inspecteur général de l'Instruction publique, ouvrage conforme aux nouveaux programmes.*

1er LIVRE : Classes de 6e et 5e. Cours complémentaire 2e année E. P. S. 1re année.
2e LIVRE : Classe de 4e. E. P. S. 2e année, Classe de **Jeunes Filles.**
2e LIVRE : Classe de 4e. E. P. S. 2e année, Classe de **Garçons.**
3e LIVRE : Classe de 3e. E. P. S. 3e année.

" POUR CHANTER "

de **B. FOREST**, *professeur de chant.*

Preface de **H. BOURGOIN**, *Inspecteur général de l'Instruction publique.*

LIVRE DU MAITRE.
LIVRE DE L'ÉLÈVE, 1re partie. Classe de 6e et 5e.
— — 2e partie. Classe de 4e et 3e.
— — 3e partie. Classe de 2e et 1re.

FLORILÈGE de CHANTS POPULAIRES

L'Enseignement du Chant par le Folklore français et étranger

par **A. RAVIZÉ** *et* **J. BARRÉ.**

Préface de **ROGER-DUCASSE**, *Inspecteur principal de l'enseignement de la musique dans les écoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.*

1er LIVRE Cours élémentaire. — 2e LIVRE : Cours moyen.

LES BONNES NOTES

B. FOREST

Livre de Musique pour les Classes primaires (E. P. E.)

1er VOLUME (1re et 2e année) — 2e et 3e VOLUMES à paraître

COLLECTIONS d'AIRS des Grands Maîtres de la Musique

à 2 voix égales à l'usage des enfants des Ecoles

par **E. RAPIN**, *Inspecteur primaire.*

1er FASCICULE (20 airs). — 2e FASCICULE (20 airs).

Demandez le catalogue scolaire (envoi franco)

ÉDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat, Paris

(Collection ROUART-LEROLLE)